Tristan und Isolde

nach

Sage und Dichtung.

Uns ist noch heute gern vernommen,
Süß und immer neu
Ihre minnigliche Treu',
Ihr Lieb' und Leid, ihre Wonn' und Noth.
Gottfried von Straßburg.

Houston S. Chamberlain

Tristan und Isolde

nach

Sage und Dichtung.

Ein Skizzenbild.

Zur Einführung in das Drama

Richard Wagner's.

Von

Franz Carl Friedrich Müller,

Regierungsrath in Weimar.

München

Christian Kaiser

1865.

Seiner Majestät

Ludwig II.

König von Bayern

in allertiefster Ehrfurcht

gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Das nachstehend Dargebotene ist keine gelehrte oder kritische Arbeit. Hätte auch der Verfasser den Beruf hierzu gefühlt, so würden die selbstgestellte Aufgabe und das gesteckte Ziel Derartiges ferngehalten haben. Es galt ihm etwas anderes: dasselbe, um was es sich ihm bei den früheren Schriften über Richard Wagner's „Tannhäuser" (1853) und „Ring des Nibelungen" (1862) handelte. Wie diese Dichtungen, wie sein

„Fliegender Holländer" und „Lohengrin", so ist auch Wagner's Tristanwerk dem Boden der Sage entsprossen, die einst das Volk selbst dichtete, mit einem tiefen Sinne, der späteren Geschlechtern nicht selten abhanden gekommen. Sie haben sich daran ergötzt, daran erfreut, aber oft nur leichthin an ihrem Rande genippt, ohne auf den Grund hinab zu blicken.

Gemeinsames Eigenthum aller gebildeten Völker, ist dennoch die Sage von Tristan und Isolde vielleicht eine der im Laufe der Zeit am wenigsten durchaus verstandenen, ja, in ihrer reineren Ursprünglichkeit öfter getrübten. Dies Loos fiel auch dem mittelalterlichen deutschen Dichter, der sich ihrer bewußtvoll bemächtigte und mit schöpferischer Kraft zur Höhe des Kunstwerks sie erhob. Sein schönes Gebilde hat man genossen mit dem Gaumen sinnlichen Behagens, oder rein ästhetischen Geschmacks, seine Darstellung als solche, seine Kunst auf sich wirken lassen, sie empfunden und bewundert, theils ohne den innersten Kern zu ahnen, theils ohne ihn von der Schale recht loszulösen.

Die vornehmlichste Absicht, welche mich bei Bearbeitung und Darbietung gegenwärtiger kleinen Schrift

leitete, war, auf ein fast so gut wie noch unerkanntes großes Dichtwerk unserer neuesten Zeit den Blick zu lenken, dergestalt, daß sein Verständniß jetzt schon etwas tiefer greife, als bis zur Oberfläche, der so beliebten und so bequemen.

Zu diesem Behuf vorzugsweise geeignet bot sich derselbe Weg dar, den ich hauptsächlich bei der Schrift über Wagner's Nibelungenwerk eingeschlagen: an der Hand der Sage in ihren Spuren und ihrem lebendigen Gehalt zum Drama vorzudringen, dessen bezügliche auf ihr beruhende und sie voraussetzende Punkte durch gedrängte Vorführung dieser Sage klar zu machen und so gleichsam das Band aus ihr in das Drama hinüberzuleiten, in letzteres selbst aber vermittelst seiner Analyse so weit einzudringen, als es dermalen möglich.

Der Zeitpunkt, wo das Dichtwerk Richard Wagner's: „Tristan und Isolde'' von der Stelle wirkt, die ihm gehört, — der Bühne — ist jetzt eingetreten; München hat die schöne, die entscheidende That gethan, Dank dem erhabenen König Bayerns! Der zehnte Juni 1865, an welchem das Königliche Hof- und National-Theater dieser ächten großen Kunststätte

das Werk zuerst in das Leben führte, wird in den Annalen der Kunst unvergänglich verzeichnet bleiben. Nicht minder wird es der große Erfolg, der ihm durch sich selbst und dann durch die ausführenden Kräfte — voraus das Künstlerpaar Schnorr von Karolsfeld und der eminente beseelte Tonkörper eines Münchener Orchesters, unter der meisterlichen Leitung von H. v. Bülow, neben anderen höchst achtungswerthen künstlerischen Elementen — von einem Publikum wurde, das zu erkennen, zu fühlen, zu würdigen weiß, von einem Publikum, dem hohe Ehre gebührt!

Den Weg bis dahin, wo diese Schöpfung ihren Strom weiter hinaus in die Welt ergießt, wo ihr lebendiger Odem weiter wehen wird, ihn möchten die nachfolgenden Blätter ein wenig mit anbahnen, indem sie vorbereiten, um den Genuß zu erhöhen, und zugleich, wie angedeutet, das Auge auf die in Sage und Epos rinnenden Quellen, und zwar in populärer Darstellung, zusammenfassend lenken.

Zu erschöpfen vermag, selbstredend, gegenwärtiger Beitrag nicht, weder nach der einen, noch der anderen Richtung hin. Er kann kein ausgeführtes Gemälde,

er soll nur ein „Skizzenbild" sein. Der Zweck desselben ist erreicht, seine Bestimmung erfüllt, wenn seine Umrisse die Linien einigermaßen ziehen helfen, aus denen sich das große farbenreiche Gemälde der Wort- und Tondichtung selbst dem ganzen deutschen Publikum entfalten wird.

Meine kleine Arbeit als solche aber anlangend, darf ich mich mit einem Besseren — mit Lessing — trösten, eines Zieles mir bewußt zu sein, hinter dem man auch noch weiter mit Ehren zurückbleiben kann.

Weimar, am fünf und zwanzigsten August 1865.

Der Verfasser.

Inhalt.

I.

Zur Einleitung.

Das hohe Lied der Liebe, das ewige, uralte und stets junge, das unerschöpfte und unerschöpfliche, — wie oft, in wie viel Zungen, in wie viel Weisen und Formen ist es erklungen! Reizender, duftiger und sinniger nicht, als von den blühenden Lippen des Straßburger Sängers, des urkundlichen „Meisters“ Gottfried. Die dichterische Urkunde seiner Meisterschaft heißt — wer kennte sie nicht oder hätte sie nicht nennen hören? — Tristan und Isolde. In diesen zwei Namen ruht und keimt eine wunderbare Welt. Sie ist auch diejenige eines andern deutschen Dichters und Meisters, der sie von neuem aufsteigen ließ in Wort und Ton.

Nicht die Erfindung: die Gestaltung macht den Dichter. „Der Stoff als solcher ist ein Todtes, die

dadurch ausgesprochene Idee das wahrhaft Lebendige und des Dichters allein Würdige", sagt ein rechtes Wort San-Marte's, wie das frühere Schiller's: Nicht der Stoff, die dichterische Belebung ist das Wirkende. Nirgends mehr, als bei der Tristansage tritt diese Wahrheit zu Tage. Es gilt dies bei Gottfried von Straßburg, es gilt bei Richard Wagner, dem Schöpfer des neuesten, tiefsten Tristangedichts. Beide fanden längst Bekanntes vor; beide gebaren es, jeder in seiner Art, jeder mit seiner Kraft, zu frischem Leben.

Tristan und Isolde ist eine uralte, im Morgenlande vornehmlich bei den persischen Stämmen noch mannigfaltig lebende Dichtung, im Abendlande besonders im Keltenthum, der galischen, namentlich walisischen Poesie einheimisch, neben der vom heiligen Gral, mit welcher sie in manche Berührung gebracht worden, eine der berühmtesten, durch die ganze romantische Poesie des Mittelalters und durch unzählige englische, französische, italische, spanische, norwegische, dänische, deutsche und slavische Bearbeitungen in Vers und Prosa gegangen, eben weil eine der ursprünglichsten und sinnvollsten. Eine von den wenigen Sagen ist Tristan und Isolde, die nach Mone's Ausdruck allen Völkern in Europa bekannt und von allen mit Liebe aufgenommen worden, — die Bürgschaft eines großen, allgemein ergreifenden und leicht faßlichen Inhalts.

Sie erscheint aber vor allen in der altdeutschen

Poesie als die höchste und vollkommenste Blüthe des eigentlichen Minnegesanges, und Gottfried's großes Gedicht ist, wie sein Fortsetzer Ulrich von Türheim sagt, „der Minne Ziel", der ächte Kodex der Minne, das eigentliche Buch der Liebe. [1])

Tristan, nebst Parzival, Erek und Iwein aus den Sagen des so genannten bretonischen Fabelkreises hervorgewachsen, sie sind das treueste Abbild von dem ritterlichen und höfischen Leben zu Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts. [2])

Der Held Tristan selbst aber, dessen Abenteuer bereits alte britische Barden sangen, dessen Gestalt das Reich der Dichtung im Schmuck, in der Füll' und Farbe der Jugend und Schöne, der Anmuth und Kraft zeigt, dessen Anfang und Ende, dessen Name und Natur, dessen Wollen und Walten Verkündiger, Abbild und Symbol der Trauer und Freude, des Weh's und der Wonne, des Leid's und der Lust, der Schwäche und Stärke, des Wechsels und Wandels, der Ebbe und Fluth des Menschenherzens und Menschenlebens mit ihren tausendfältigen Abstufungen, Phasen und Konflikten, düstren und heiteren Strahlenbrechungen, Glätten und Falten, — seine Person als solche, sein geschichtliches Bild reicht zurück in graue Zeiten, nebelhaft und schwankend gleich den meisten der Helden unserer großen dichterischen Urkunden.

Galische Ueberlieferungen, von Owen bei Walter

Scott[3]) mitgetheilt, versetzen Tristan in das 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung als Zeitgenossen Königs Artus (Arthur), des Herrn der Tafelrunde. In den alten Triaden der walischen Barden ist Trystan, auch Drystan, d. h. der Stürmische, in Leidenschaft zu Essylt, der Frau seines Oheims Mark Meirzian entbrannt. Sie zählen Trystan neben Caswallawn und Kynon zu den „drei feurigen Liebenden" der Insel Britanien. Er selbst ist ein großer Barde — wie denn fast alle späteren Dichtungen Tristan als Meister im Gesang und Saitenspiel preisen. So singt Gottfried von Straßburg (V. 19200 ff.):

Tristan machte und erfand
Zu jeglichem Saitenspiel
Leiche und guter Noten viel,
Die wohl geminnt sind weit und breit;
Er fand auch zu derselben Zeit
Den edlen Leich Tristan genannt,
Den man in allem Land
So lieb und werth hält, der besteht
Bis diese Welt dereinst vergeht.

Ein Verzeichniß der alten britischen Barden nennt aus dem Jahre 520 Thrystan, Tallwch's Sohn, Schüler Merddin's und Haupthelden an Artus' Hofe, und eine andere Nachricht läßt ihn bei Artus, der selber ein Barde, in dieser Kunst mit dem Helden Lwarch wetteifern.

Die Frage nach der Heimat unsers Tristan erscheint in den Dichtungen und ihren prosaischen Ausläufern eine getheilte. Britanien und die Bretagne (Britannia minor, das Armorica der Römer) ringen um den Preis. Der Zusammenhang beider Länder durch Abstammung und Beherrschung macht dies natürlich. Bretagne und Cornwall hatten im Altfranzösischen denselben Namen Cornouailles, und walisische und bretonische Sagen greifen gegenseitig in einander über. Ein Theil der die Artussage mit aufnehmenden Dichtung weist ihm das Vaterland Britanien zu; so die alten Bardenlieder und neben ihnen das altenglische Gedicht des Thomas von Erceldoune, welches Ermonie — Ar-mon, das der Insel Mona gegenüberliegende Land, oder die Erminstraße tiefer im Lande — seine Heimat nennt; so die englische Prosa des Tristanromans, die ihm Lyons in Cornwall als Vaterland zuspricht.

Den meisten anderen Dichtungen — wie dem altfranzösischen Gedichte (bei Gottfried's Werken von Hagen Bd. 2, S. 243 ff.), der altfranzösischen Prosa, dem alten deutschen Dichter Eilhart von Oberg, der altdeutschen Prosa daraus und Eschenbach (Parzival 2169) — gilt Tristan für einen bretagnischen Helden, seine Heimat die Stadt St. Paul de Leon an der Nordküste der sagenreichen Bretagne im jetzigen Departement Finisterre, deren Ursprung noch vor das 6. Jahrhundert

versetzt wird; er heißt deshalb Tristan Leonnois. Auch Gottfried (V. 325) gedenkt der Meldung „Vieler", die das Land seines Vaters Rivalin Lohnois nennen („künik über daz lant ze Lohnoys"), obwohl der Dichter selbst nach seiner Quelle: Thomas von Britanien, als das Vaterland Tristan's Parmenien bezeichnet, das außer bei dem Titureldichter sonst nirgends anders vorkommt und auch in die Bretagne, an deren Nordwestküste, versetzt wird. [4])

Als sein Heimatland mütterlicher Seits aber steht in allen dichterischen Urkunden Cornwall (Cornwallis) unangefochten da: Tristan's Mutter ist Marke's, des Königs von Cornwall, Schwester. Cornwall ist auch der Hauptschauplatz seines thaten- und wechselreichen Lebens und der Bewahrer der ihm gewidmeten Denkmale: der Minnehöhle bei der Stadt Tintajoel, zwei Tagereisen davon, wie Gottfried sagt, mit der, alter Tradition nach, von Riesen erbauten Königsburg; einer Kapelle auf dem Felsen, Tristansprung, wo Tristan, laut des altfranzösischen Gedichtes, dem ihm bereiteten Feuertode durch den Sprung in's Wasser entging, und seine und Isolde's Grabstätte im Marienkloster; wie denn, nach einer irländischen Chronik, auf dem Walle zu Dublin ein Isoldens-Thurm (Isodds-towre), auch in der Nähe eine Isoldens-Kapelle (Isodds-chappel) und ein gleichnamiges Dorf stand, — lauter Beweise für die Volkseigenthümlichkeit der ganzen Sage. Fügen

wir noch hinzu, daß, nach einem alten englisch-normännischen Gedichte in einem Handschriftsbruchstück des 12. oder 13. Jahrhunderts, Isolde der St. Samsons-Kirche in Tintajol ein kostbares Altargewand geschenkt hat, das „noch daselbst vorhanden sei", daß ferner in einer alten im Tower zu London bewahrten Urkunde vom J. 1207 der englische König Johann ohne Land bekennt, nebst vielen anderen einzeln aufgeführten Krönungskleinodien auch das Schwert Tristan's empfangen zu haben. —[5])

Es gehörte in Frankreich zur Bildung eines Dichters, die Sage von Tristan zu wissen; für einen Ignoranten galt Der, dem sie unbekannt.[6]) Die Troubadours faßten Tristan auf als die höchste Liebe, als Beispiel, Lehre, Warnung und Schicksal. Größeres konnte man nicht sagen, als daß man geliebt werde wie Tristan, daß man von der Geliebten mehr Freuden als er von Isolde empfangen. Der Liebe Leid, Verschwiegenheit und Treue hatte in Tristan das größte Beispiel; aber auch der zauberische Liebestrank, die Raserei und Thorheit, die Eifersucht, Trennung und der Tod durch Liebe waren in seiner Sage als Warnung und Schicksal vorgezeichnet. Tristan's Begebenheiten sahen die Dichter als das Vorbild ihres eigenen und jedes menschlichen Lebens an, das mit Lieb' und Leid anfängt und aufhört.[7])

Die Tristansage fand vor Gottfried ihre tiefere

und reichere Ausbildung wohl zumeist in den alten nordfranzösischen Liedern und Romandichtungen, die sich übrigens nicht auf die Tristansage allein beschränkten. Diese Romandichtungen, ursprünglich lateinisch geschrieben, wurden im 12. Jahrhundert in England, welches in seinen oberen Ständen die Sprache der Normandie redete, und wo wahrscheinlich auch die meisten lateinischen Originale der romantischen Dichtungen entstanden, in französische Prosa übersetzt und diese prosaischen Uebersetzungen noch in demselben Jahrhundert in französische Verse gebracht, letztere aber im 14. Jahrhundert auf's neue in französische Prosa aufgelöst. — [8])

Dies Wenige vorausgeschickt — eine in kurze Züge zusammengedrängte Uebersicht der einschlagenden Einleitungs- und Anknüpfungspunkte für unsere Sage — mit nochmaliger Hindeutung auf die oben berührte Gemeinsamkeit der nordfranzösischen Ritterdichtungen in beiden Britanien, darf es als nächster Zweck unserer Aufgabe bezeichnet werden, auf die beiden in den romanischen und germanischen Landen bekanntesten und verbreitetsten Tristan-Erzählungen, sodann auf Gottfried's von Straßburg Gedicht den Blick zu lenken. Denn wie es zum Verständniß und zum klaren Erkennen der Dichtung, mit welcher wir uns vornehmlich zu beschäftigen haben, überhaupt dienlich und förderlich, ja nöthig erscheinen mag, die Fabel nach ihrem Grundstoff und Geflecht, nach ihren im Laufe der Zeit ausgebildeten Haupt-

richtungen und Hauptströmungen zu betrachten und zu verfolgen: so stellen sich diese Beziehungen für den Kreis der Leser, dem hauptsächlich gegenwärtige Schrift gewidmet ist, am einfachsten in den drei großen eben genannten Vorlagen dar und fassen sich in ihnen wie in einem Brennpunkte zusammen.

Die alten Gedichte, die Quellen, aus denen die zwei großen Volksbücher — das französische und das deutsche — mit mehr oder weniger Verständniß und Kraft schöpften, erwuchsen und sich in die Nation ergossen, sind uns theils überhaupt nicht mehr, theils nicht als Ganzes erhalten. Zwar sollte auch Gottfried's Dichterwerk leider ein unvollendetes, ein Bruchstück bleiben, ein Loos, welches auch Immermann's Drama theilte, (Bruchstücke an sich, wie die anderen Dichtungen Fragmente durch die Zeit); — allein seine hohe Bedeutung selbst und dann die Thatsache, daß es von anderen pietätsvollen Händen nach Gegenstand und äußerer Form Ergänzung und Abschluß gefunden, rücken es uns in ewig warme Nähe. —

II.

Der französische Prosaroman.

Wir haben es in dieser Urkunde mit einem Werke zu thun, dessen Ausgangspunkt und theilweise Grundlage im Bereiche des Gral- und des Artus-Sagenkreises ruhen. Sein Verfasser nennt sich selbst. Es ist Lucas von Gast, Herr der Burg Gast bei Salisbury (Luce, chevalier, seigneur du chateau de Gast). Er schreibt, sagt er, das Ritterbuch in französischer Sprache, obwohl England sein Vaterland und seine Sprache mehr nach englischer als wälscher Weise sei; er übertrage die Geschichte Tristan's, des hervorragendsten und herrlichsten Ritters neben Lanzelot und Galahad, aus dem alten großen lateinischen Buche von Gral,[9]) aus dem Jahre 717, dessen unbekannter Verfasser sich als einen Priester bezeichnet.

Sein eigen Buch entstand im 12. Jahrhundert unter König Heinrich I. von England, seinem Verwandten, und erschien zuerst im Druck zu Rouen 1489. Die Troubadours und Chansonniers des 13. Jahrh. beriefen sich häufig auf diesen Roman, der bei ihnen hoch in Ehren stand. Der um die altromantische Literatur seiner Landsleute hochverdiente Graf von Tressan (1705—1783) machte das weitschichtige alte Ritterbuch zum Gegenstand einer verkürzten Bearbeitung, welche zuerst die Bibliotheque universelle des Romans (Paris 1776 — Avril — Vol. I. p. 53—238) brachte. Ihr folgen wir bei der nachstehenden zusammengefaßten Erzählung. [10])

Joseph von Arimathia brachte nach alter Tradition den heiligen Gral — die wunderthätige Schale, aus einem Edelstein gefertigt, deren sich Christus beim Abendmahl bedient und worin Joseph das Blut des gekreuzigten Heilands aufgefangen hatte — mit nach Britanien, den Schauplatz seiner Bekehrung des Volks zum Christenthume. Das heilige Gefäß hinterließ er seinem Bruder Bron, ihn zu dessen Hüter einsetzend. Der älteste von den zwölf Söhnen Bron's weiht sich dem Dienste des Gral, zehn andere werden von ihrem Vater und ihrem Oheim vermählt, der zwölfte aber, Sadoc, will die Welt sehen und zieht auf Abenteuer aus, die ihm denn auch nicht fehlen. Seiner Ehe mit Chelinde, der Tochter des Königs von Babylon, ent-

sprießt ein Sohn, Apollo der Abenteuerliche genannt, ein berühmter Ritter. Im Kampfe tödtet er unwissend seinen Vater, wird dann von Luces, König von Leonois, zum Nachfolger ernannt und herrscht hier friedlich und geliebt. Gleichfalls unwissend vermählt er sich, ein zweiter Oedipus, mit seiner Mutter Chelinde. Ein wunderbarer Greis, der heilige Augustin, Englands Apostel, enthüllt dem Paare seinen Greuel; der König ist erschüttert, die Königin zweifelt. Der Scheiterhaufen, welcher den Greis verzehren soll, wird von einem himmlischen Thau ausgelöscht, während Blitze die Königin in Asche verwandeln. Apollo verbindet sich mit dem König von Cornwallis, einem Heiden, der, wie früher Apollo, zum Christenthum übertritt; beide vermählen sich mit zwei Schwestern, Töchtern edler Barone ihrer Länder.

Nach mehreren Geschlechtsfolgen aus Apollo's Stamme wird Meliadus, König von Leonois, geboren. Seine Gemahlin war Isabella (Elisabeth), die Tochter des Königs Felix von Cornwall und Schwester Mark's, der bald seinem Vater in der Regierung folgte. Eine benachbarte Fee entbrannte in Liebe zu Meliadus, lockte ihn auf die Jagd und entführte ihn. Isabella, in Verzweiflung über den Verlust ihres Gemahls, dessen Frucht sie im Schooße barg, eilte mit ihrem Stallmeister Gouvernail (Curwenal) und einer ihrer Jungfrauen von dannen, den Verlorenen zu suchen. In einem Walde

überfielen sie die Nacht und die Wehen, und nach langen Schmerzen gebar sie einen schönen Knaben. Da sie ihre Kräfte erlöschen und die Nähe des Todes fühlte, ließ sie sich ihr Kind reichen, schloß es in die Arme, benetzte es mit Thränen und sprach zu ihm: „Sehr verlangte es mich nach dir, mein Sohn. Ich sehe in dir das schönste Kind, dessen je eine Mutter genas. Mir aber frommt deine Schönheit nicht, denn ich sterbe an dir. Traurig kam ich daher, traurig gebar ich dich, in Trauer begrüße ich dich, traurig ist das erste Fest, so ich dir bereite, und traurig sterbe ich wegen dir. Da du nun in Trauer zur Welt kamst, soll dein Name auch Tristan — Trauriger, Schmerzensreich — sein.“ Nach diesen Worten küßte sie ihn und verschied.

Gouvernail und das Edelfräulein nahmen sich der Waise redlich an, waren aber in großer Sorge, sie zu nähren, als ihnen der Zauberer Merlin erschien. Nachdem er den Zauberbann des Meliadus gelöst, befahl er der Obhut des treuen Gouvernail den jungen Tristan, als einen der drei künftighin berühmtesten Ritter der Tafelrunde. Meliadus erzog sorglich den Knaben, Gouvernail übte ihn in den Waffen und pflanzte warme Liebe zu allen Tugenden in sein Herz.

Das siebente Jahr hatte Tristan erreicht, als sein Vater zur zweiten Ehe schritt. Seine Gemahlin, Tochter des Königs Huel von Bretagne (Nantes), war

eben so schön als listig und boshaft. Er faßte große Liebe zu ihr und sie gab ihm einen Sohn. Tristan aber ward von ihr gehaßt und verfolgt. Sie versuchte ihn zu vergiften; allein den tödtlichen Becher leerte ihr Sohn und starb. Auch ihr zweiter ähnlicher Versuch gegen den Stiefsohn mißlang: denn Meliadus, bei der beabsichtigten That gegenwärtig, ergriff den Becher und erkannte seinen Inhalt. Er versammelte seine Barone zur Berathung. Die Königin wurde zum Feuertode verurtheilt. Da wirft sich Tristan dem König zu Füßen und erlangt Begnadigung der Missethäterin; aber Meliadus entsagt fortan aller Gemeinschaft mit ihr.

Zu selbiger Zeit prophezeiete ein wahrsagender Zwerg dem König Mark von Cornwall, sein Neffe werde ihn höhnen und groß' Unheil ihm bereiten. Mark, darob in Zorn und Sorge versetzt, schwur Tristan den Tod. Er sandte mehrere bewaffnete Ritter seines Hofes aus, diese legen sich in Hinterhalt in einem Walde, wo Meliadus mit seinem Sohne öfter der Jagd pflegte. Meliadus wird ermordet, Tristan aber vom treuen Gouvernail gerettet und, da die böse Stiefmutter nun Regentin, zum König Pharamund von Gallien geführt.

Hier erlernte Tristan mancherlei Wissenschaft, auch das Bret- und Schachspiel, und ragte als der schönste und kräftigste Edelknabe seines Alters hervor. Belinde, Pharamund's Tochter entbrannte in Liebe zu ihm und

bekannte ihm dies Gefühl. Tristan ward gerührt, bewegt, ja versucht; allein Gouvernail belehrte ihn, daß die Ehre und Dankbarkeit verbiete, das Haus eines großen Königs zu beleidigen. Belinde, von ihrer Leidenschaft bethört, erspähete ihn in einem einsamen Gebüsch und warf sich in seine Arme. Als Tristan sie zurückwies, klagte Belinde ihn vor den hinzugekommenen Höflingen des Ueberfalls an. Man führte ihn vor Pharamund; der aber las in den Augen der Tochter ihre Schuld. Er gab ihr ein Schwert, den Beleidiger zu tödten; doch Belinde warf sich weinend dem Vater zu Füßen und flehete ihn an, ihr unseliges Herz zu durchbohren. Der König hob seine Tochter vom Boden auf, umarmte und tröstete sie, lobte und bewunderte Tristan. Da indeß sein Stand nicht bekannt, so weigerte er dessen Annahme zum Eidam und entließ ihn von seinem Hofe.

Gouvernail beschloß, Tristan zu König Mark, mit dem er eine Aussöhnung vermittelt hatte, zu führen. Ehe sie abreisten, erhielt Tristan einen rührenden Brief von Belinde, worin sie von ihm und vom Leben Abschied nahm, ihr Hündlein als Andenken ihm sendend. Tristan legte ihren Todesbrief auf sein Herz und das Hündlein ward ihm für immer theuer.

Bei seinem Oheim Mark übte und vervollkommnete er sich in Waffen und Ritterthum dergestalt, daß er seiner Stärke, seines höfischen Betragens und zugleich

auch seiner Schönheit halber ebenmäßig bewundert ward.

Bald kam Morhoult (Morolt) von Irland, Bruder der Königin dieses Landes und einer der angesehensten Ritter der Tafelrunde, nebst einer Anzahl Ritter in Cornwall an, um den schuldigen Tribut zu holen. Mark, darob sehr betrübt, kann kein Mittel finden, sich des Zwanges zu entledigen. Keiner seiner Mannen getraut sich, mit dem furchtbaren Morhoult sich zu messen. Tristan bittet, nach Berathung mit Gouvernail, den König um den Ritterschlag, und kaum hat er ihn erlangt, so fleht er den Oheim um die Gunst an, mit Morhoult zu kämpfen, um das Land von dem schimpflichen Tribut zu befreien. Mark gewährt nach Widerstreben die Bitte. Morhoult nimmt den Zweikampf an, der auf der Insel Sanson stattfindet und von dem alten Autor weitläuftig geschildert wird. Es endet dieser Kampf —, der ruhmreichsten Thaten Tristan's eine, mit der Besiegung Morhoult's. Zwar wird Tristan schwer verwundet, aber sein Schwert spaltet dem Gegner das Haupt; dieser, dem Tode nahe und schamzerknirscht, wirft die Waffen weg und schifft sich ein, um im Vaterlande zu sterben.

Cornwall war von seinem schimpflichen Tribute befreit, allein Tristan an seinen Wunden schwer siech. Morhoult's Lanze war vergiftet gewesen und die größte Wunde verschlimmerte sich von Tag zu Tag. Die Aerzte

gaben Tristan auf und so bat denn dieser auf Rath eines Fräuleins den König um Erlaubniß, in Logres (England) Hülfe zu suchen. Er reist dahin ab, sein Fahrzeug wird vom Sturm umhergetrieben und endlich nach zwei Wochen an die Küste Irlands verschlagen. Gott für seine Rettung dankend, ergreift Tristan seine Harfe und spielt so süß, daß seine Töne die Zuhörer bezaubern.

Der König von Irland und Yseult (Isolde), seine schöne Tochter, standen an einem Fenster gegen das Meer. Sie hörten die wonnigen Töne; der König stieg zum Gestade herab, sah, daß ein verwundeter Ritter der Harfner, ließ ihn in seine Burg bringen und befahl ihn seiner Tochter, „der lieblichsten Fürstin der Welt", die sich auf die Kunst verstand, die gefährlichsten Wunden zu heilen. Tristan verbarg seinen Stand; Yseult pflegte seiner wohl und „von da begannen sie sich zu lieben". Lange Zeit entging es der Fürstin, daß die Wunde vergiftet war. Während der Zeit veranstalteten mehrere Ritter der Tafelrunde und andere ein Turnier, darunter ein saracenischer Prinz Palamedes. Dieser, von Liebe zu Yseult entbrannt, gesteht der Prinzessin öffentlich seine Leidenschaft an einem vom König veranstalteten Feste. Tristan, der sich zum Feste hat tragen lassen, ist Zeuge, und an der Eifersucht, die ihn ergreift, nimmt er die Größe seiner eigenen Liebe wahr.

Trotz seiner schmerzhaften Wunde verließ Tristan in der Nacht vor dem Turnier heimlich das Lager, verbarg sich in dem an den Turnierplatz grenzenden Walde und erschien unter den Kämpfenden. Er wirft Alles nieder, was sich ihm entgegenstellt, sticht Palamedes vom Roß und trägt den Kampfpreis davon. Allein seine Wunden bluten von neuem. Die schöne Yseult widmet sich mit verdoppelter Sorgfalt seiner Pflege. Jetzt erst nimmt sie wahr, daß ein feines Gift in den Wunden; sie geht aus, Heilkräuter zu suchen; ihr Bemühen um Tristan wird mit Erfolg gekrönt und dieser erklärt ihr, fortan sein Leben ihr weihen zu wollen, offenbart jedoch Namen und seine Waffenthaten gegen Morhoult nicht.

Eines Tages schleicht sich ein Hoffräulein der Königin in Tristan's Gemach, untersucht seine Waffen und entdeckt an seinem Schwerte eine gewaltige Scharte, von der sie vermuthet, sie könne nur entstanden sein beim Spalten des Haupts von Morhoult. Sie theilt diese Entdeckung der Königin mit, welche den Schwertsplitter, so in Morhoult's, ihres gestorbenen Bruders Schädel, stecken geblieben, in einer Schachtel bewahrte. Sie vergleicht den Splitter mit der Scharte in Tristan's Schwerte; beide passen in einander. Mit Jammergeschrei fordert die Königin ihren Gemahl zum Einschreiten wider Tristan auf. Mit Erröthen, das ihn noch mehr

verschönt, gesteht dieser vor dem ganzen Hofe seine That ein und erzählt, wie ihn der Sturm nach Irland verschlagen. Die Königin ruft um Rache; die schöne Isolde erbebt und erblaßt; ein unwilliges Gemurmel der Ritter zeigt, daß sie den verlangten Tod des eben so tapfern als schönen Tristan mißbilligen, und der König selbst fühlt seinen Zorn ersterben. „Ritter", sprach er zu Tristan, „ihr habt mich sehr beleidigt, da ihr den Morhoult erschlugt; aber sehr schade wär' es auch, wenn ich euch tödten ließ. Ich schenke euch das Leben aus zwei Gründen: einmal wegen des tapferen Rittergeistes, der in euch waltet, und dann, weil ihr unter meinem Dache wohntet und ich euch Hülfe leistete, wie sie euch frommte. Euch tödten wär' ein zu großer Verrath. Aber mein Land müßt ihr meiden und nie wiederzukehren wagen, denn fänd' ich euch je, dann wär's euer Tod." — „Herr", sprach Tristan, „großen Dank!" Darauf hieß ihm der König Waffen und ein Roß geben. Tristan blickte seufzend auf zu Yseult, bestieg gehorsam das Roß und ritt von dannen. Brangien, Yseult's junge Ehrendame, welche die geheimsten Gedanken ihrer Herrin kannte, sandte ihre beiden Brüder dem Jünglinge nach, ihm als Geleit und Knappen zu dienen.

Als Tristan nach Cornwallis zurückgekehrt war, heischte König Mark von ihm eine getreue Erzählung

seiner Abenteuer. Tristan gab sie und machte eine so feurige, bezaubernde Schilderung von Yseult's Schönheit und Reiz, daß der König, nachdem er von Tristan eine Gabe verlangt und deren Zusage auf die Reliquien hatte beschwören lassen, ihm befahl, Yseult zur Königin von Cornwall aus Irland für ihn heimzuführen.

Obwohl dem Tode entgegengehend, zögerte Tristan keinen Augenblick. Er legte zur Fürsorge fremde Waffen an und schiffte sich ein.

Ein Sturm verschlägt ihn an Englands Küste. Hier, in Cramalot, hielt damals König Artus seinen Hof, umgeben von den berühmtesten Rittern der Tafelrunde, welche stets fremde Ritter mit Ehren empfingen. Tristan verweilt einige Tage unerkannt, nimmt an mehreren Kampfspielen Theil und bedeckt sich mit Ruhm. — Eines Tages landet König Argius von Irland, Yseult's Vater, der auf Königs Artus Befehl erscheint, sich vom Verdacht eines an seinem Hofe begangenen Mordes zu reinigen. Blaaner, einer der furchtbarsten Ritter der Tafelrunde, war sein Ankläger und Argius' Alter und Kraft ihm nicht gewachsen. Dieser, der von des fremden, unbekannten Ritters Tapferkeit gehört, wählt ihn zu seinem Vertheidiger. „Ach, Herr!" ruft Tristan, „ihr habt mich ja ehedem vom schimpflichen Tode gerettet; wohl ist es billig, daß ich das Leben für euch wage." Er giebt sich zu erkennen, Argius bewundert seinen

Edelmuth und gelobt ihm Gewährung jeder von ihm geforderten Gabe nach dem Kampfe.

Tristan besiegt Blaaner, schenkt ihm aber das Leben und bezeigt ihm die größte Achtung, weil er der Verwandtschaft Lanzelot's vom See angehört, nach dessen Freundschaft und Beistand es Tristan sehr verlangt. Nachdem ihm die Ritter die höchsten Ehren erwiesen, führt ihn Argius mit sich gen Irland. Die Königin bezeigt dem Retter ihres Gemahls lebhafte Dankbarkeit und vergißt, daß er einst ihren Bruder erschlagen.

Die Freude Yseult's über die Rückkehr des Theuren und über die vom Vater ihm zugesagte „Gabe" sollte nicht von langer Dauer sein. Mit Kummer und Verzweiflung im Herzen hält Tristan für Mark um die Hand Yseult's an. König Argius gewährt und bald ist Alles zur Abreise der Prinzessin bereit. Am Abend vorher stellt die Königin, welche die Neigung der Beiden wohl wahrgenommen, der zur Begleiterin ihrer Herrin erlesenen Brangien eine Schale zu, das kostbare Geschenk einer Fee, und befiehlt ihr, den darin enthaltenen Liebestrank am Abend vor der Hochzeit in Yseult's und Mark's Becher gleichmäßig zu mischen.

Tristan und Yseult schiffen sich ein. Ein günstiger Wind schwellt die Segel. Die beiden Liebenden heften seufzend ihre zärtlichen Blicke auf einander. Die Strahlen der Sonne und die Glut ihrer Herzen verursachen ihnen einen peinigenden Durst. Yseult klagt zuerst

darüber und Tristan, das Fläschchen mit dem Liebestrank erblickend, das Brangien zu verbergen versäumt hatte, ergreift dasselbe und theilt seinen Inhalt mit Yseult. Was vermochten sie nun gegen solchen Zauber? Ein Sturm erhebt sich und droht die höchste Gefahr. Die Liebenden nehmen es nicht wahr, sie schwelgen nur in ihrem Glücke. Der Sturm wächst, das Schiff wird nach langem Kampfe mit den Wellen in den Hafen einer unbekannten Stadt geschleudert. Die Seefahrer steigen an's Land; auf ihre Frage berichtet ein Greis, den die Schönheit und Jugend der Beiden rührt, daß man sie nach dem Schlosse Plours führen müsse, wo ihnen von dem falschen gewaltthätigen Brunor der Tod drohe, wenn nicht der junge Ritter tapferer wie er und die junge Dame züchtiger und schöner als die seinige sei. Tristan und Yseult tragen den Sieg davon: Brunor und mehrere Riesen, seine Gesellen, fallen. Die Liebenden nehmen vom Schlosse Plours Besitz und verweilen drei Monden daselbst.

Endlich langen sie an Mark's Hofe in Cornwall an. Der König ist entzückt von Yseult's Schönheit; die Hochzeit wird gefeiert Hatte die Liebe Tristan und Yseult zu einem Fehltritte verleitet, welchen das Herz entschuldigen darf und welchem der Liebestrank den Charakter der Unwillkürlichkeit aufdrückte: so hatte dieser Fehltritt nun einen Betrug im Gefolge. Yseult will nicht das Weib Mark's werden. Nach Berathung

zwischen Yseult, Tristan, Gouvernail und Brangien opfert diese sich für ihre geliebte Herrin, indem sie mit Mark das nächtliche Brautlager besteigt. Noch vor Tages Anbruch verläßt sie es und Yseult nimmt ihren Platz ein. Der König, von der Täuschung nichts ahnend, ernennt Tristan zum Dankeslohn dafür, daß er ihm eine so reizende Gattin zugeführt, zu seinem ersten Kämmerling, welches Amt am Hofe und auch bei der Königin den freiesten Zutritt gewährt.

Die treue aufopfernde Handlung Brangien's war nicht im Stande, aus Yseult's Brust die Furcht einer Entdeckung durch Jene zu bannen. Sie ließ die Gefährtin heimlich in den nahen Wald Morois schleppen, um dort ihr Leben einzubüßen. Brangien's Schönheit rührte ihre beiden Henker; sie frugen verwundert, welch' Verbrechen sie gegen ihre Herrin begangen? „Ach, nichts was ich wüßte!“ erwiderte sie. „Als Frau Yseult Irland verließ, hatte sie eine Lilienblume, die sie dem König Mark bringen sollte, und eins ihrer Fräuleins hatte eine andere. Die Königin verlor die ihre auf dem Meere und das Fräulein gab ihr durch mich die seine, die es bislang wohl gehütet hatte. Und für diesen Dienst will sie nun meinen Tod, denn sonst weiß ich keine Ursache.“ — Die beiden Männer verstehen das Räthsel nicht, aber außer Stande, die holde Schöne zu ermorden, binden sie dieselbe an einen Baum, bestreichen ihre Schwerter mit Blut und bringen der

Königin falsche Todesnachricht, wobei sie jene Worte als die Worte einer Sterbenden wiederholen.

Da ward Yseult von der ganzen Größe ihrer Undankbarkeit reuevoll erfüllt. Gern hätte sie das Leben ihrer Freundin tausendmal mit dem eigenen erkauft. Zum Glück für Brangien zog Palamedes durch jenen Wald. Er vernahm ihr Angstgeschrei, erkannte sie wieder, löste ihre Bande und brachte sie in ein nahes Frauenkloster. Als er in den Wald zurückkam, sah er an einer Quelle die von ihm angebetete Yseult, verzweiflungsvoll sich das Haar raufend, einen Dolch in der Hand und die Worte rufend: „Nein, theure Brangien, theure Freundin, theures Opfer! Nein, ich werde dich nicht überleben!" Palamedes eilt, ihr die Verlorengeglaubte wieder zu bringen. Die Königin umfaßt ihre Kniee, schließt sie in ihre Arme, benetzt sie mit Thränen und verspricht dem Retter eine Gabe, um die er bitten werde, zu gewähren. König Mark trifft währenddeß bei ihnen ein. Man macht ihm glauben, Brangien sei von Räubern entführt und von Palamedes befreit worden. Mark theilt die Freudengefühle seiner Frau so sehr, daß er die Gewährung jener Gabe selbst übernimmt. Palamedes fordert, Yseult fortführen zu dürfen. Wie weh es auch dem Könige that, — das Wort war gegeben und nach den Gesetzen der Ehre zu erfüllen.

Tristan, der allein Yseult hätte retten können, war fern. Ein wackrer Ritter, Lambergues mit Namen,

der an Mark's Hofe weilte und dessen Wunden Yseult pflegte, vernahm deren Entführung. Seiner Schwäche nicht achtend, eilt er dem Entführer nach, erreicht ihn, ficht mit ihm, allein seine Wunden öffnen sich, er unterliegt und Palamedes schenkt ihm das Leben. Während des Kampfes entkömmt Yseult. An einem Flußgestade begegnet sie einem Ritter, dem sie sich zu erkennen giebt. Er nimmt sie auf sein Roß, durchschwimmt den Fluß mit ihr und bringt sie in einen Thurm, den sie, weil Palamedes naht, sogleich verschließt. Der Ritter will Palamedes aufhalten, sie fechten, jener fällt, und der Sieger, in Verzweiflung, Yseult seiner Gewalt entzogen zu sehen, wirft sich vor dem Thurm zur Erde und versinkt in tiefe Träumereien.

Inzwischen war Tristan an den Hof zurückgekehrt. Hier vernahm er Yseult's Entführung. Mit Gouvernail eilte er der Königin nach und fand den sie schützenden Thurm, auch Palamedes, den indeß Nichts aus seinem tiefsinnigen Brüten zu erwecken vermochte, bis Gouvernail ihn beim Helm faßte und tüchtig schüttelte. „Treuloser Ritter!" rief Palamedes, „du bist sehr unhöflich, mich aus meinen Gedanken zu reißen!" Gouvernail aber entgegnete: „Palamedes, eure Gedanken helfen euch nichts. Hier ist Tristan, der euch zum Kampfe fordert." — „Tristan?" sprach Palamedes, „war's nicht genug, daß du mir Yseult in Irland ent-

rissest? Willst du mich jetzt wieder von meiner Liebe entfernen und sie mir rauben, die ich gewann?"

Dies alles fruchtete jedoch nicht das Mindeste. Der Kampf zwischen den zwei tapfersten Rittern der Welt entbrennt. Die Gefahr, in der Tristan schwebte, bewog Yseult, die Zeugin vom Thurm aus, herab zu gehen und die Streiter zu trennen. „Palamedes, ihr versichert, mich zu lieben; so werdet ihr mir denn eine Bitte nicht abschlagen." „Dame," antwortete er, „ich will euren Befehl vollziehen." „Ich gebiete," sagte Yseult, „daß ihr diesen Zweikampf aufgebt und an den Hof Königs Artus euch begebt, der Königin Ginievre (Ginevra) meinen Gruß bringet und ihr sagt, es gebe in der Welt nur zwei Damen: sie und ich, und zwei Ritter: ihr Freund und der meine. Weiter befehle ich euch, daß ihr nie dahin kommt, wo ich mich befinde, außer in Großbritanien." — Palamedes zerfloß in Thränen: „Ach Dame!" sprach er, „ich werde eure Botschaft vollziehen; hinterlistigerweise habt ihr mich von euch entfernt; aber ich bitte euch, daß ihr euer Herz keinem Unwürdigen schenket!" „Palamedes," versetzte die Königin, „ich würde nie froh sein können, wenn ich in meiner ersten Liebe schwankte."

Palamedes entfernt sich. Yseult kehrt in den Thurm zurück; Tristan folgt ihr und legt seine Waffen ab. In der Trunkenheit seiner Leidenschaft wagt Tristan den Gedanken, die schöne Yseult selbst zu entführen;

allein das Nachdenken einer langen Nacht und die Stimme der Ehre rufen ihn zu Gesinnungen zurück, die einem Ritter besser ziemen. Den folgenden Tag bringt er Yseult zu ihrem Gemahl.

Der König zeigte sich sehr dankbar gegen Tristan. Allein in seines Herzens Grunde nährte er eine schwarze Eifersucht wider ihn. Eines Tages befanden sich Tristan und Yseult allein in den Gemächern des Königs. Andret, ein „boshafter und neidischer" Ritter, erblickte durch das Schlüsselloch die Beiden, wie sie, am Schachbrett sitzend, nicht Schach spielten. Er eilte zu Mark und warf ihm vor, „er wäre der schlechteste König und der größte Einfaltspinsel, wenn er in seinem Lande den Mann litte, der seine Frau erniedrige". „Wer ist der Mann?" frug der König. „Herr, das ist Tristan. Ich habe es längst schon wahrgenommen, wollt' es aber nicht sagen, weil ich glaubte, er werde in sich gehen. Nun könnt ihr sie aber in eurem eigenen Gemache selbander allein treffen."

Der König ergriff alsobald sein Schwert und eilte dorthin. Gouvernail, der die Wache an der Thür nur einen Augenblick vernachlässigt hatte, gab Tristan ein Zeichen. Der König stürzte wüthend herein und rief: „Elender Vasall! Du hast mich in meiner Frau beschimpft, ich fordere dich!" Tristan vermied den ersten Stoß, ergriff ein Schwert, und indem er seinen Arm in seinen Mantel wickelte, den er umzuthun noch Zeit

gehabt, stellte er sich dem König. Vergebens rief dieser seine Ritter herbei, seinen Gegner zu ergreifen. Sie weigerten es; denn Tristan war von ihnen zu gefürchtet und zu geliebt. In solcher Lage lief der König davon; Tristan aber in schlimmer Stimmung von Gemach zu Gemach hinter ihm drein, bis er ihn erreichte und mit dem flachen Schwerte ihm einen Streich über das Ohr versetzte, von dem er betäubt zu Boden fiel.

Tristan vermeinte denn doch, dieser Strauß mit seinem Oheim könne verdrießliche Folgen haben. So versammelte er seine Freunde und zog mit ihnen bewaffnet sich zurück in den Wald Morois, nahe bei Cintageul (Tintajoel), wo der König seinen Hof hielt. In der Hoffnung, die theure Yseult wiederzusehen, hielt er sich hier lange Zeit verborgen und versäumte keine Gelegenheit, dem König Mark allen möglichen Abbruch zu thun, so daß dieser die Stadt zu verlassen sich nicht mehr getraute.

Inzwischen drangen die großen Barone seines Königreichs, in Erinnerung an den Sieg, durch welchen Tristan das Land vom irländischen Tribut befreiete, in den König, ihn zurückzurufen. Brangien überbrachte ihm die Einladung Yseult's zur Rückkehr, jedoch mit der Mahnung, auf seiner Hut zu sein gegen jeden neuen Verdacht. Tristan bedeckte den Brief der Geliebten mit seinen Küssen, verbarg ihn im Busen und kehrte an den Hof zurück. Der König zeigte ihm ein

freundlich Gesicht, ihn zu täuschen, und so wähnte er sich im Palast sicherer denn je. Der günstigen Gelegenheit, sich wieder zu sehen, nahmen aber beide Liebende wahr.

So liebenswürdig auch Tristan sich gezeigt, hatte er doch durch seine glänzende Tapferkeit heimlichen Feindschaften nicht entgehen können. So gelang es denn einem Cornwalischen Ritter, dessen Bruder Tristan in einem Turnier getödtet, ihm den empfindlichsten Streich zu spielen. Er führte ein fremdes Weib an den Hof, das ein bezaubertes Trinkhorn in der Hand trug. Das Weib wandte sich an den König mit den Worten: „Herr, dies Horn ist sehr schön, aber noch wunderbarer als schön: denn es lässet die Frauen erkennen, die ihrem Gatten die Treue nicht bewahrt. Laß die Probe dessen machen; laß das Horn mit Wein füllen und gieb es dann den Damen zum Trinken. Diejenigen, so ihrem Herrn die Treue gebrochen, werden den Wein verschütten, die aber, so die Treue bewahrt, werden trinken, ohne zu vergießen." (Es ist dies dasselbe Märchen, das unserm Roman Ariost so reizend nacherzählt, das uns auch voraus schon ein Parzeval des Chretien de Troyes — 1190 — begegnet und gleich der ähnlichen Geschichte von dem kurzen Mantel später zum Volksmärchen und Lais geworden.)

Tristan entfernte sich während der Zeit der Probe, nachdem er vorher seine Freunde hatte geloben lassen,

Yseult zu vertheidigen, falls der König ihr Leben bedrohe. Dieser hatte die sämmtlichen Frauen seiner Hofleute zu dem bedeutsamen Akt entbieten lassen. Die Damen bezeigten nicht eben große Lust, die Probe zu bestehen. Doch der Widerstand nützte nicht, und — sie waren ungeschickt genug, den Inhalt des Horns zu verschütten. In diesem Augenblicke erhoben sich die wackeren Männer einmüthig gegen den König. „Herr! beschuldigt eure Gattin so viel ihr wollt oder könnt; wir werden es aber den unseren um so kleiner Ursach willen nicht anthun!“ — „Gut“, entgegnete der König, „ihr habt also nicht erkannt, daß sie euch betrogen?“ — „Mit nichten!“ antworteten sie, „das Horn ist ohne Zweifel vom Zauber eines höllischen Geistes besessen, und wir wenigstens wollen unsere Frauen nicht verstoßen!“ Mark, der seine schöne Frau zu lieben nicht aufgehört, war dessen gar froh und sprach zu seinen Höflingen: „O, werthe Herren von Cornwall! Da ihr eure Frauen freisprecht, so thue ich es mit der meinigen desgleichen auch und erkläre den Ausspruch des Horns für eine baare Lüge!“

Tristan kam an den Hof zurück; allein der „boshafte“ Andret bereitete neue Verlegenheiten. Er legte ihm und der Königin am Fuße des Bettes derselben eine verborgene aus Sicheln bestehende Falle, die denn auch ihren Dienst nicht versagte. Nicht lange darauf gelang es einem Neffen Andret's, beide Liebende bei

einer neuen Zusammenkunft zu überraschen. Nun bemächtigte man sich ihrer; die Königin ward in einen finstern Kerker geworfen. — Der König läßt Tristan den Prozeß machen, und die Cornwall'schen Barone — wie unser Buch sagt eben so einfältige Richter, wie schlechte Fechter — verurtheilen ihn zum Tode. Der Tag ist angesetzt; er soll auf einem Hügel in der Nähe der Stadt sterben. Gouvernail und seine Freunde bewaffnen sich, ihn zu retten; allein der tapfere Tristan ist sich selbst genug. Kaum außerhalb seines Gefängnisses, zerbricht er seine Bande, schlägt zwei seiner Wächter nieder, bemächtigt sich des Schwerts des einen und flüchtet sich in eine Kirche. Der feige Andret, der Anführer der Wache, verfolgt ihn und greift ihn an. Tristan durchbohrt ihn und haut die Verwegensten seiner Gegner nieder. Er ist auf dem Punkte, der Menge zu unterliegen. Er rettet sich auf einen hohen Thurm am Fuße des Meeres, empfiehlt sich „seiner Freundin Yseult und dem süßen Erlöser" und stürzt sich in die Wellen. Bald taucht er wieder auf, schwimmt rüstig fort und erklimmt einen Felsen.

Die Lage der armen Yseult war nicht weniger bedrängt. Schon war sie den hartherzigen Henkern überantwortet, um nach den schimpflichsten Mißhandlungen einen grausamen Tod zu erleiden. Da eilt eines ihrer Fräulein mit lautem Geschrei dem kleinen Gehölze zu, worin Tristan's Ritter im Versteck lagen. Sie benach-

richtigt dieselben von der drohenden Gefahr; die Ritter brechen hervor, machen die Henker nieder und befreien die Königin. Diese, vom Tode Tristan's überzeugt, wirft jeden Trost zurück und will selbst den Tod. Gouvernail führt sie in die Kirche, wohin der Theure sich rettete, und auf den Thurm, von dem er herabsprang. Nirgends eine Spur. Doch das Auge der Liebe ist scharf. Ysenlt erkennt Tristan auf dem Felsen im Meere. Ein Theil seiner Freunde bleibt zu ihrem Schutze zurück, ein anderer eilt Tristan auf einem Kahne zu Hülfe und führt ihn der Geliebten zu. Die Wonne der Liebenden war ohne Grenzen. „Dame", sprach Tristan, „nun ich euch in Sicherheit weiß, fehlt mir nichts mehr, und da Gott uns vereint hat, soll uns nichts mehr trennen!" „Gewiß", erwiederte Ysenlt, „das erfreut mich sehr, und ich will lieber arm sein mit euch, als reich ohne euch!"

Das liebende Paar kannte die ihm drohende Gefahr zu wohl, um nicht auf einen sichern Zufluchtsort bedacht zu sein. Sie fanden denn einen solchen im Inneren des Waldes Morois. Dort verbrachten sie einige Monate ruhig und selig, bis gedungene Späher Mark's sie entdeckten. Eines Tages, als Tristan mit Gouvernail der Jagd oblag, ließ der König Ysenlt aus ihrem wonnigen Versteck entführen und in den Thurm einsperren, von welchem Tristan herabsprang. Trotz

alledem fand Mark seine Gemahlin viel schöner denn je und entbrannte von neuem in heftiger Liebe zu ihr.

Tristan war indeß, ahnungslos, beim Verfolgen eines Rehes am Rande einer Quelle eingeschlafen. Der Sohn eines der Wächter, die er bei der Flucht einst getödtet, war ihm, um seines Vaters Tod zu rächen, längst schon nachgeschlichen. Der feige Verräther trifft ihn mit einem Pfeil in den linken Arm. Tristan erwacht, ergreift seinen Feind, zerschmettert ihn am nächsten Baum, zieht den Pfeil aus der Wunde und gewahrt, daß er vergiftet ist. Von der Hoffnung auf Yseult's Geschicklichkeit beruhigt, eilt er zum Asyl zurück. Da erfährt er von ihrer weinenden Zofe Yseult's Mißgeschick. In seiner Verzweiflung denkt er auf Selbstmord. Schon ist der Arm zum Todesstreich gezückt, da zeigt ihm der Schmerz seiner Wunde, daß sein Ende ohnehin nahe. Der treue Gouvernail vermittelt ihm eine Unterredung mit Brangien. Tief ergriffen von seinem Unglück, räth sie ihm, ohne Aufschub nach Nieder-Bretagne überzuschiffen, um Hülfe von der schönen Tochter Königs Huel, Yseult „mit den weißen Händen", die an Geschicklichkeit in Heilung der Wunden seiner angebeteten Yseult nicht nachstehe, zu suchen. So befolgt er denn den Rath und langt an Huel's Hofe unter dem Namen des „unbekannten Ritters" an. Der König, von seiner Schönheit und seinem edlen Wesen

ergriffen, empfiehlt ihn der Tochter; die Liebe hatte ihn aber bereits noch besser empfohlen.

Die schönen Hände der neuen Yseult beschäftigten sich wohlthuend mit Tristan's Wunden; eine sanfte Empfindung, eine süße Wärme bei der Berührung des Arms überzeugten den Kranken, daß seine Heilung das Werk Yseult's sein werde; und so war es. Wie dankbar mußte er seiner Retterin sein! — Da überfiel ein benachbarter mächtiger Graf König Huel's Land, schlug sein Heer und rückte gegen die Hauptstadt. Vergebens fordert Huel seine Ritter zur Hülfe auf. Gouvernail hatte ihm gesagt, daß er den berühmtesten und tapfersten aller Ritter bei sich beherberge. Huel bittet Tristan um Schutz. Freudig gewährt ihn dieser; er bewaffnet sich, macht an der Spitze der Mannen einen Ausfall, schlägt das feindliche Heer in die Flucht, tödtet den Grafen und kehrt als Sieger zurück. Der König, dankesvoll und von seinem Sohne Pheredin unterrichtet, wer sein Retter, bietet Tristan alsobald die Hand seiner Tochter an.

Jetzt begann ein heftiger Kampf in Tristan's Seele. Noch immer liebte er die erste Yseult innig; aber die schönen und weißen Hände der zweiten hatten ihm das Leben gerettet. Er gedachte seines alten Glücks, aller Opfer, die ihm die erste gebracht, aller Freuden, die sie ihm geschenkt hatte. Aber im selbigen Augenblick nagte die Reue über diese Freuden in seinem

Herzen; sie erschienen ihm jetzt nur als Verbrechen; er machte sich bittere Vorwürfe über seine Handlungsweise gegen den Oheim. Ein Grundzug von Rechtschaffenheit, der ihn nimmer verlassen, flößte ihm den Wunsch ein, einer vor den menschlichen Gesetzen unerlaubten Liebe zu entsagen, auf daß er den Seelenfrieden wieder finde, dessen ein edles Herz doppelt bedarf. Alle diese Betrachtungen und Yseult's schöne Hände bestimmten seinen Entschluß, und so entschied er sich für sie. Allein die Liebe bestraft stets eine Untreue. In den Armen seiner eigenen Frau steigt das Bild seiner ersten Geliebten mit doppelter Macht vor ihm auf. Die ahnungslose Gattin schwelgte in ihrem süßen Glück. Ein ganzes Jahr weilte Tristan so am Hofe seines Schwiegervaters.

Endlich drang die Nachricht von seiner Vermählung nach Cornwall. Mark eilte mit boshafter Freude zu seiner Gattin, sie ihr mitzutheilen. Die unglückliche Yseult vermochte nicht, ihren Schmerz zu verbergen. Sie schloß sich mit Brangien ein und rief unter heißen Thränen: „Ha, Tristan! hast du das Herz gehabt, die zu verrathen, die dich mehr liebt als sich selbst? Ist es also, daß ich sehen muß, wie du in den Armen einer Anderen schwelgst, indeß ich vor Gram und Schmerz vergehe, so bitt' ich Gott, daß er mir bald den Tod sende.“ —

Wir müssen uns darauf beschränken, den übrigen

Inhalt des überaus stoffreichen und werthvollen alten französischen Romans, welcher die Sitten und Gebräuche seiner Zeit mit großer Treue abspiegelt, in den kürzesten Grundlinien zu geben, so anziehend, ja, belehrend er auch überhaupt und in seinen oft reizenden und köstlichen, von späteren Dichtern zum Theil benutzten und nachgeahmten Details, seinen lebensvollen, naiven wie sinnigen Schilderungen.

Yseult schreibt an Ginievre, Königs Artus Gemahlin, — die zu dem berühmten Lanzelot vom See in ähnlicher freundschaftlicher Beziehung stand, wie Yseult zu Tristan, — einen Brief, worin sie ihr Loos mittheilt und um Trost bittet. Ginievre macht den Freund mit dem Inhalt bekannt; dieser gelobt, Tristan ob seiner Untreue zu züchtigen. Unterdeß ist die alte Liebe zu der „blonden" Yseult in Tristan mit erneueter Stärke erwacht und er sinnt darauf, nach Cornwall zurückzukehren. Beim Fischen wird er mit seiner Gemahlin und deren Bruder Pheredin von den Wellen verschlagen. Nach manchem Abenteuer kommen sie wieder in die Heimat. Tristan bekennt seinem Schwager seine erste Liebe und wie ihn der Liebestrank noch an die blonde Yseult feßle, die er so reizend schildert, daß Pheredin danach trachtet, sie zu sehen.

Ein sehnsuchtathmender Brief von Yseult aus Cornwall, durch Brangien überbracht, bestärkt Tristan in dem Entschluß, zur Geliebten zu eilen. Er schützt

dringende Geschäfte in seinem Königreiche Leonois vor und reist mit Pheredin und Brangien ab. Unterwegs besteht er neue Abenteuer zu Logres in Großbritanien mit Rittern der Tafelrunde: Lanzelot, dessen Bruder Hector, Amoral, Treu (Kei) und Andern. Er sucht mit ihnen König Artus auf, den das „Fräulein vom See" im abenteuerlichen Walde Arnantes in Bezauberung hielt, und befreit ihn aus seinen Banden.

Er schifft sich dann mit Pheredin und Brangien nach Cornwall über. Dort führt diese ihn in das Schloß des Seneschalls Dinas, der ihnen eine geheime Zusammenkunft mit Yseult verspricht. Inzwischen hat sich Pheredin, der sich an den Hof Mark's begab, dort in Yseult verliebt; er kehrt mit dem Liebespfeil im Herzen zu Tristan zurück und richtet an Yseult einen zärtlichen Brief; sie erwiedert freundlich, um ihn zu trösten. Tristan findet die Zeilen und will, von Eifersucht entbrannt, Pheredin tödten, aber dieser entflieht. Tristan irrt schwermüthig im Walde umher. Ein Fräulein, das seine Liebe zur Musik und sein schönes Harfenspiel kennt, bringt ihm eine Harfe. Er singt dazu sein Abschiedslied (lay de mort) an seine „süße Feindin" Yseult und vermacht darin Lanzelot Harnisch und Lanze. Yseult, die erfahren, daß ihr Brief an Pheredin den Geliebten in seinen Zustand versetzt habe, richtet einen zweiten Brief an jenen so harten Inhalts, daß er davon stirbt. Auch sie stimmt ein sehnsüchtiges

Lied an Tristan zur Harfe an, das Mark belauscht. Furchtlos bekennt sie dem König ihre Liebe, die Liebe zu einem Todten, als den sie Tristan wähnt, und will sich in ein Schwert stürzen, das ihr Tristan zurückgelassen. Der König verhindert sie an der That und befiehlt sie der Sorge des treuen Dinas und Brangiens. Neue falsche Nachrichten lassen Yseult in Tristan's Augen untreu erscheinen; er verfällt in Wahnsinn und verübt in diesem Zustande verschiedentliche schreckliche und seltsame Thaten. Er erlegt den furchtbaren Riesen Taullas, der Cornwall verheert, und wird zu Mark gebracht, der ihn anfangs nicht erkennt. Desto schneller erkennt die entzückte Yseult den Geliebten. Bald geneset er in deren Nähe, schöner blühend denn je. Der Seneschall Dinas ist Beiden günstig, Andret aber verräth sie wiederum dem König und Tristan muß abermals das Land verlassen. Er schifft sich nach dem Königreiche Logres ein, wo er Lanzelot zu finden und sich mit ihm zu vereinigen gedenkt. Hier besteht er neue Abenteuer mit Rittern der Tafelrunde und gewinnt unerkannt den Preis in einem Turnier an Artus' Hofe.

Man will ihn unter die Ritter der Tafelrunde aufnehmen, aber er entweicht. Lanzelot, Ywain und andere Ritter suchen nach ihm, gelangen gen Cornwall, wo sie ihn vermuthen, ohne ihn zu finden, und spotten seiner zu Ehren des Königs Mark. Dinas, der Ver-

ehrer Tristan's, veranstaltet ihnen Feste. Endlich finden sie Tristan in Logres, wo ihn nebst Palamedes ein Ritter Aras, dem er im Turnier zwei Söhne getödtet, gefangen hält, ihn aber mit Palamedes hochherzig entläßt. Er durchstreift Norgales und besiegt in einem Turnier selbst König Artus, trifft dann zum ersten Male mit dem Helden Lanzelot zusammen. Nach kurzem Kampfe erkennen sie sich, tauschen die Waffen und schließen Freundschaft, ziehen nach Cramalot und Tristan wird von dem hocherfreuten Artus feierlich zum Ritter der Tafelrunde geschlagen, die nun die beiden berühmtesten Ritter der Welt: Lanzelot und Tristan, die ihrigen nennt.

Der Stifter der Tafelrunde war, der Sage zufolge, der große Zauberer Merlin. Dreizehn Sitze, zum Andenken der Jünger Jesu, zählte sie, aber nur zwölf durften besetzt werden und zwar nur mit den besten Rittern; der dreizehnte Sitz, den des Verräthers Judas vorstellend, blieb stets leer. Er hieß „der gefährliche Sitz" (le siége périlleux), dieweil ein verwegener und stolzer sarazenischer Ritter, der es einst gewagt, ihn einzunehmen, von der Erde in Flammen war verschlungen worden. Eine geheime magische Macht schrieb auf die Lehne jeden Stuhls den Namen des für ihn bestimmten Ritters. Der neue Bewerber mußte den früheren Besitzer an hohen Thaten übertreffen, sonst

wurde er von einer unsichtbaren Gewalt davon zurückgestoßen.

So war der Stuhl Morhoult's von Irland zehn Jahre lang leer geblieben. Artus nahm Tristan bei der Hand und führte ihn zu diesem Sessel. Alsbald ließen sich harmonische Töne vernehmen, feine Düfte durchzogen die Luft. Der Name Morhoult's verschwand und der Tristan's erschien in strahlendem Licht. Darauf erschienen die „Sires Clercs“ — die heutigen Großoffiziere der Orden: Bewahrer der Gesetze und Register der Tafelrunde. Er mußte dem geleisteten Eide gemäß alle seine großen Thaten erzählen, die aufgeschrieben und bewahrt wurden.

Nach diesem feierlichen Akte der Staatsgeschäfte gedenken Lanzelot und seine schöne Ginievre gegen Tristan eines zarteren Gegenstandes: Yseult's, des Wunsches voll, sie durch einen glücklichen Zufall gegen Logres geführt zu sehen.

Mark, von Eifersucht gepeinigt, zieht mit Yseult und Brangien sammt einigen Cavalieren als Pilgrim nach Logres, in der Absicht, Tristan zu tödten; allein er wird entdeckt und erfährt allerlei Unfall, Verlegenheit und Schimpf.

Yseult, mit ihrer treuen Brangien von Mark in einer Abtei gelassen, sehnt sich nach Tristan und Nachrichten von ihm. Sie gräbt seinen Namen in die Rinde der Bäume des nahen Waldes und singt einen

Leich an den Geliebten. Ein unwürdiger Ritter, Breus, überfällt sie. Da naht ein fremder Ritter und jagt Breus in die Flucht; — es ist Tristan, an dessen Brust die Geliebte erwacht. Nach den Satzungen der Tafelrunde mußte jeder ihrer Ritter am Tage nach seiner Aufnahme zehn Tage lang auf Abenteuer ausgehen; seinen Genossen war es verstattet, ihm in fremden Waffen zu folgen und eine Lanze mit ihm zu brechen. Zu diesem Behuf war Lanzelot Tristan nachgeeilt und fand ihn Brust an Brust mit Yseult, ohne diese zu kennen. Beide vermeintliche Gegner geriethen aneinander, bis Tristan den Gefährten erkannte. Er führt Lanzelot zur Königin Yseult, und diese empfängt ihn mit Freude und Huld. Sie wenden sich alle drei zur Abtei, und der alte Dichter erzählt, daß ihr Mahl sehr heiter gewesen, daß sie sich ihre Fahrten mitgetheilt, und sich viel von der reizenden Ginievre unterhalten hätten.

Lanzelot bricht folgenden Tages auf mit tausend zärtlichen Grüßen Yseult's an die schöne Ginievre. Noch drei Tage von seinen zehn waren Tristan übrig. Er verbringt sie mit der Geliebten in seliger Heiterkeit, bis ihn Brangien mahnt, daß sein Oheim am Hofe Königs Artus und jeder Verdacht zu vermeiden sei. Schweren Herzens trennt sich Tristan und kehrt nach Cramalot zurück. Artus, Mark's Lehnsherr, läßt sich von diesem vor dem versammelten Hofe die Erfüllung einer Bitte versprechen und fordert eine Aussöhnung mit

Tristan. Mark gelobt es auf die großen Reliquien, umarmt Tristan und Lanzelot droht ihm Rache, wenn er je gegen seinen Freund etwas unternehme. Mark reist mit Tristan ab, Beide holen Yseult aus der Abtei und fahren selbander nach Cornwall, nicht ohne daß vorher eine alte Nonne Mark ins Ohr geflüstert, sie habe den schönen Ritter, den er mitgebracht, auf den Knieen vor Yseult liegen sehen.

Nach wenigen Tagen kommen sie in Cornwall an. Der Hof giebt glänzende Feste; im Geheimen aber überwacht Andret, der allzeit Dienstwillige, das Gebaren der Liebenden, mit dem Erfolge, daß Yseult in einen Thurm, Tristan in einen finstern Kerker von Mark geworfen werden.

Während der treue Gouvernail nach Leonois sich begiebt, um für Tristan's Befreiung ein Heer dort anzuwerben, erscheint Parcival, ein junger Ritter der Tafelrunde, später so berühmt durch die Gewinnung des heiligen Grals, an Mark's Hofe. Empört über die schnöde Behandlung und Wortbrüchigkeit, setzt er Mark zur Rede, stürzt Andret aus dem Fenster und befreit Tristan, händigt ihm seine Waffen ein und Beide holen die Königin aus dem Thurme. Parcival läßt Mark vor seinen Baronen abermals Sühne schwören, küßt Yseult die Hand, schließt mit Tristan Waffenbrüderschaft und zieht zu den ihm bestimmten großen Thaten von dannen.

Andret, von seinem Fall hergestellt, belauscht bald wieder die Liebenden in dem Garten des Dinas von einer Fichte herab und verwundet beide durch einen Pfeil. Tristan entflieht. Ein König, Helias, überfällt während Tristan's Abwesenheit Mark's Lande und belagert die Hauptstadt Cintageul. Tristan, von Dinas herbeigerufen, befreit den bedrängten Mark von seinem Feinde. Dennoch legt der eifersüchtige Mark ihn wieder in Bande, aus welchen ihn Gouvernail an der Spitze einer Schaar Mannen aus Leonois befreit. Mark's Leute empören sich gegen diesen, werfen ihn in denselben Kerker, worin Tristan schmachtete, und Andret wird vom Volke in Stücke zerrissen. Tristan begiebt sich mit Yseult und Gouvernail in sein Land Leonois, wo sie mit Jubel empfangen werden, darauf nebst Yseult nach Logres, nachdem Gouvernail sich mit Brangien vermählt hat und zum Regenten des Landes von Tristan während seiner Abwesenheit eingesetzt worden.

Verkleidet kommen Tristan und Yseult zu Lanzelot's Schloß „La joyeuse Garde", wo Artus mit den Seinen der Ritterspiele pflegt. Tristan besiegt fünfzehn Ritter sammt Lanzelot, dem er sich dann zu erkennen giebt. Er weilt mit Yseult in Lanzelot's Schloß, indeß dieser mit den Uebrigen sich nach Cramalot zurückbegiebt. Palamedes, Tristan's Nebenbuhler, befehdet ihn hier mehrmals, scheidet aber, durch Tristan's Groß-

muth besiegt. Artus und seine Gemahlin besuchen das Liebespaar.

Artus ging zu jener Zeit damit um, den heiligen Gral zu gewinnen. Der damalige Hüter und König desselben, Pecheur (mit der Doppelbedeutung Fischer und Sünder, — der Anfortas im Parzival Wolfram's von Eschenbach), ein Abkömmling Joseph's von Arimathia, hatte das Gesetz strengster Keuschheit, dem sich der Pfleger des Heiligthums unterwerfen mußte, nicht gehörig beobachtet und war deshalb schon seit fünfzig Jahren von der heiligen Lanze verwundet worden. Merlin hatte prophezeiet, Pecheur werde immer siech bleiben und des Himmels Gnade sich nicht wieder ganz über die Christenheit ausbreiten, bis ein reinerer Ritter den Gral berühre und mit sich führe; derselbe dürfe auch ohne Gefahr den dreizehnten Stuhl der Tafelrunde einnehmen. Parzival der Waleise (le Galois) war der Beglückte. Die Stimme Merlin's aus seinem Grabmal im Walde Darnantes (Breceliande oder Soltane, in der Bretagne, bei Plöermel) — worein ihn seine geliebte Viviane durch den ihm abgelernten Zauber unter einem Weißdornbusch mit einem magischen Thurme bei der Quelle von Barendon eingeschlossen, ohne die Formel der Zauberlösung wiederzufinden — hatte den König Artus zu dem Unternehmen der Befreiung des Grals aus Pecheur's Händen aufgerufen, da der Held

dazu geboren sei. Tristan schloß sich dem Heere von Artus an.

Inzwischen hatte Dinas in Cornwall regiert und endlich mit Zustimmung der Barone den König Mark aus dem Gefängniß erlöst. Auf Artus' Begehren nimmt Mark Yseult wieder auf, weigert aber Tristan gleiche Gunst. Der Schmerz der Trennung von der Geliebten wirft Tristan in Trübsinn, den auch die von Artus und Lanzelot für ihn in Cramalot veranstalteten Feste zu zerstreuen nicht vermögen. Während der Rüstungen des Königs Artus zur Gral-Expedition kehrt Tristan zu seiner Gattin Yseult mit den weißen Händen zurück, in der Hoffnung, bei ihr den ersehnten Seelenfrieden zu finden. Die Tugenden der Gattin flößen ihm Achtung gegen sie ein, allein die Liebe zur blonden Yseult war nimmer erloschen und konnte es nicht, vermöge des Liebestranks.

König Huel, sein Schwiegervater, erliegt einer Krankheit, nachdem er zuvor seinen ältesten Sohn und Erben Pheredin und seinen zweiten Sohn Runalen dem Schutze Tristan's empfohlen. Die Vasallen empören sich gegen Runalen, dem aber Tristan sie unterwerfen hilft. Bei der Belagerung von Nantes wider die Empörer wird Tristan durch einen Steinwurf von der Hand des Ritters Lestoc schwer verwundet. Er verlangt nach seiner Gattin; aber alle Kunst und Sorgfalt derselben kann ihn nicht heilen.

In dieser traurigen Lage erinnert ein alter Diener, Namens Gesnes, Tristan an seine frühere glückliche Heilung durch die Prinzessin von Irland, seine blonde Yseult. Die Gattin willigt ein, daß Gesnes sie herbeihole. Vor seiner Abreise giebt Tristan ihm seinen Ring mit den Worten: „Bringe ihn der Königin von Cornwall, sag' ihr, daß Tristan, dem Tode nahe, um ihre Hülfe flehe. Bringst du sie mit, so ziehe weiße Segel auf, weigert sie zu kommen, schwarze; sie werden die Verkünder meines gewissen Todes sein."

Die Lehren eines Heiligen bei der blonden Yseult und die feierliche Verpflichtung zur Miteroberung des Grals, welche Tristan an Merlin's Grabe übernommen, hatten — wie der alte Erzähler meldet — Beider Liebe gereinigt und in eine zärtliche Freundschaft umgewandelt.

Die blonde Yseult gewährt Gesnes' Bitte; sie schifft sich mit ihm von Cornwall nach Bretagne ein; weiße Segel glänzen auf dem Fahrzeug.

Tristan, dessen zunehmende Schwäche ihm nicht mehr verstattete, sich an das Ufer tragen zu lassen, um das Schiff zu erspähen, sandte eine junge Verwandtin seiner Frau täglich an das Ufer. Ach! die sanfte Yseult Weißhand hatte in ihrem Herzen das Gefühl der Eifersucht aufkommen lassen und befahl ihrer Nichte, Tristan zu verkünden, das Schiff führe schwarze Segel, auch wenn es weiße seien.

Da nahete das Schiff mit der ersehnten Yseult und den weißen Segeln. Die falsche Kunde wird Tristan gebracht. Er stößt einen tiefen Seufzer aus und haucht mit den Worten: „Ach, süße Freundin, Gott befohlen! Nie seh' ich dich nun wieder. Leb' wohl, ich grüße dich!" den Geist aus.

Yseult vernimmt bei ihrer Ankunft die Trauerbotschaft, die in der Stadt ausgerufen wird. Sie eilt in Tristan's Gemach, wirft sich auf seinen Leichnam, küßt seine kalte Stirn, legt ihre Hand auf das sonst so zärtlich und warm schlagende Herz, in dem sie vergebens einen Lebensfunken sucht. Sie drückt einen letzten Kuß auf Tristan's Lippen und ihn umschlingend stirbt sie.

An Tristan's Schwert fand man zwei Briefe: an den Bischof von Nantes und an König Mark. Der erste enthielt neben dem Ausdruck der Reue und einer Anzahl frommer Stiftungen, die Bitte, seine Leiche nach Cornwall zu bringen, der andere mit der Meldung von dem verhängnißvollen Liebestranke, die Bitte um Verzeihung der Kränkungen.

Der Bischof führte selbst die Leichen des Paares nach Cornwall über. Mark's Wuth bei der heimlichen Abreise Yseult's wandelte sich nun beim Anblick der Entschlafenen und beim Empfang der Botschaft in Schmerz und Trauer. Mit Thränen rief er aus: „Ach! warum blieb mir die Kunde von dem Tranke

verborgen! Ich hätte Beide als Gatten vereinigt und nie von ihnen mich getrennt. Nun hab' ich Neffen und Gattin verloren!" — Er ließ sie in zwei Särge legen und mit großer Feierlichkeit bestatten.

Gouvernail, vom Schmerz und Jammer auf das Krankenlager geworfen, rafft sich auf und eilt zur Gruft. Er sieht Hudan, den treuen Braken Tristan's, auf dessen Grabe liegen, eine schöne grüne Weinrebe daraus emporsteigen und sich in Yseult's Grab senken. Mark hatte sie vergebens dreimal abschneiden lassen; sie erneuete sich stets. Gouvernail aber grub dem Steine, der die Asche seiner erhabenen Freunde barg, Worte ein, die unser Erzähler in folgende Form gegossen hat:

Sous ce tombeau, deux amans couronnés
Reçoivent le tribut d'un serviteur fidèle.
Du plus parfait amour ils furent le modèle.
A les pleurer toujours ses yeux sont condamnés.
Un breuvage amoureux les jeta dans l'ivresse:
Mais le ciel eut pitié de leur égarement;
Et détruisant l'enchantement,
Sans réfroidir leur coeur, épura leur tendresse. —

Denken wir hierbei an Goethe's Schlußworte seiner Wahlverwandtschaften: „So ruhen die Liebenden

neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch' ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen!" — Giebt es eine schönere Grabschrift? —

Sehr abweichend von obiger Erzählung der Todesart unseres Helden ist die in einer späteren Bearbeitung des Ritterbuches, sowie in alten englischen und italienischen Büchern und in einer kurzen schönen spanischen Romanze enthaltene Angabe, wonach Tristan, während er bei Isolde die Harfe spielt, von Mark durch ein Fenster mit einem vergifteten Pfeil getroffen wird.

Bald drang unser französischer Prosaroman in Uebersetzungen nach Spanien (1501, 1528, 1534), später auch nach Italien (1552). Das beurkunden die beiden Erzählungen in den hundert alten Novellen (Cento novelle antiche) Nr. 62 und 99, von der Belauschung auf der Fichte am Brunnen und von Tristan's Wahnsinn, nicht minder die Anspielungen bei Bojardo (Orlando inamorato I, 3, 33, 34) auf den Liebestrank und bei Ariost (Orlando furioso IV, 52; XXXII, 65) auf den Tristanfelsen, — während Tristan's Geschichte überhaupt schon zu Ende des 12. Jahrhunderts in Italien, wohl durch Vermittelung der Pro-

venzalen, deren Sprache bei den Italienern und dem ganzen Süden herrschte, bekannt war; wie wir denn oben sahen, daß Leben, Liebe und Dichtung der Troubadours in „Tristan und Isolde" wesentlich mitwurzelten, keimten und blüheten, und die Nordfranzosen hatten neben der großen Prosa noch manche poetische Bearbeitung der hochberühmten Sage.

Und diese Sage war, wie bereits angedeutet, im Morgenlande ebenfalls eine alteinheimische, mehrfach zwar von der unsrigen abweichend, in den Hauptgrundzügen aber den gemeinsamen Ursprung verrathend. So besingt das persische Königsbuch des Firdusi (Schanameh) die Liebe Ferhad's zu Schirin, der schönen armenischen Königstochter und Gemahlin des persischen Kaisers Chosroës, die Ferhad's Liebe theilt. Er verfällt in Wahnsinn und stürzt bei der falschen Nachricht von ihrem Tode während seiner Arbeit vor ihrer von ihm gefertigten Bildsäule in sein Beil, das mit dem Stiel in seinem Herzen haftend wurzelt und daraus den ersten Granatbaum mit Blüthen und Früchten treibt.

Bei den Afghanen ertönt noch heut die Geschichte Adam's, des schönsten und tapfersten Jünglings seines Stammes, und der Durkhani, der schönsten und holdseligsten aller Jungfrauen. Beide lieben sich, werden aber durch die Feindschaft ihrer Familien getrennt und Durkhani wird mit Widerstreben die Gattin eines benachbarten Häuptlings; sie versagt ihm jedoch die ehe-

lichen Rechte, während sie mit ihrem Geliebten, den sie gleichfalls in Schranken hält, heimlicher Zusammenkunft pflegt. Unter ihren sorglichen Händen gedeihen in ihrem Garten zwei Blumen, die sie nach sich und ihrem Geliebten benennt. Sie sieht seine Blume welken und ihr eifersüchtiger Gatte, der ihn im Kampfe verwundet hat, verkündet ihr seinen Tod. Auf der Stelle sinkt sie entseelt nieder. Der in der Nähe verwundet darniederliegende Adam vernimmt die Kunde und haucht mit dem Namen der Geliebten seinen Geist aus. Beide, entfernt von einander bestattet, vereinigen sich dennoch im Sarge. Zwei Bäume sprießen aus ihrer Asche hervor, deren Zweige sich umschlingen.[11])

Sigune und Schionatulander werden von Parzival und den Seinen in Ein Grab gelegt (Wolfram's Parzival 804, 30). Der jüngere Titurel fügt hinzu (Kap. 40): Nachdem die treue Magd von der Brüderschaft des Grals besargt und zu Schionatulander ins Grab gelegt worden, da wanden sich, wie die alten Chroniken melden, aus dem Sarge und aus ihrer beider Munde zwei Reben aus Adrybente und verschlangen sich zu hohem Stamm und Gehänge, immer grünend und von Reif und Kälte nicht anzutasten. —

Zum Schlusse dieses Abschnitts möge noch auf die interessante Abhandlung von Villemarqué „Tristan et Iseult" in seinem verdienstlichen Werke: Les Romans

de le Table Ronde (dritte Auflage. Paris 1860) S. 66—86, verwiesen sein, worin er die Beziehungen der alten walischen und provençalischen Dichtungen über den mythischen Tristan zu dem Roman darthut und den Nachweis führt, daß die Abenteuer des Helden unter den Walisern schon im Anfange des zwölften Jahrhunderts bekannt gewesen.

III.

Der deutsche Prosaroman.

(Deutsches Volksbuch.)

Rücksicht und Beweggrund für das etwas längere Verweilen bei dem (englisch-) französischen Volksbuche war die — schwerlich falsche — Annahme, daß es den deutschen Lesern in ihrer Mehrzahl kaum näher bekannt, und daß deshalb diese alte eigenthümliche Dichtung ein erhöhtes Interesse zu erwecken geeignet sei.

Bei dem Volksbuche, das wir Deutsche neben dem großen Werke Gottfried's zu besitzen uns rühmen dürfen, liegt die Sache etwas anders. Etwas —: denn kaum mag sich — so erwünscht auch das bewiesene Gegentheil wäre — behaupten lassen, daß der heutigen Zeit das alte und ewig junge Büchlein, das „in diesem Jahre gedruckte", noch so durchaus nahe liege, so

vertraut sei, als ihren Vorgängern. Und dasselbe darf mehr oder minder von dem Epos unsers Straßburger Sängers gelten, dessen Edelstein, trotz rüstiger Bestrebungen kundiger und bedeutender Männer, es der modernen Zunge traulicher und genußreicher zu machen, bei weitem noch nicht Allen glänzt, dessen tiefes Verständniß noch nicht Allen aufgegangen ist.

Die Mutter unsers deutschen Prosaromans ist das alte Gedicht des Eilhart von Oberg (1189—1207), eines niedersächsischen Edlen vom Hildesheimischen Dorfe Oberg. Er war es, der die Tristansage in Deutschland recht einheimisch machte, ihren Boden erweiterte und ihre Verbreitung im Norden vermittelte (schon im 13. Jahrhundert, 1226, wurde auf Befehl Königs Hakon von Norwegen durch den Mönch Robert die Tristanerzählung in altnordischer Sprache prosaisch bearbeitet), während seine eigene Quelle ein nicht mehr vorhandenes altes normännisch-englisches Gedicht sein mag. Sein Gedicht selbst aber ist nicht vollständig, wohl auch nicht ganz in der ursprünglichen Gestalt, vielmehr in Ueberarbeitungen uns erhalten.

Bereits im 15. Jahrhundert wurde Eilhart's Gedicht in Prosa aufgelöst, zum populären Ritterroman, zum Volksbuche gemacht, dessen Verfasser sich selbst als einen „Unbekannten" bezeichnet mit dem Bemerken, er habe für die den gereimten Büchern abholden und solcher Kunst unkundigen Leute das Gedicht in diese Form

gebracht. Ein „Meister von Britanien", sagt er, „habe diese Geschichte zuerst geschrieben, dann sein Buch einem Eilhart von Oberg geliehen, der es in Reime gebracht. Jenen britanischen Meister nennt eine der Münchener Handschrift von Gottfried's Tristan gleich zu Anfang (innere Deckelseite) beigefügte Anmerkung „Thomas". „Von dieser histori hatt von erst geschriben der meister Tohumas von Brittania, und nachmals ainem sein buch gelichen, mit namen Dilhart von Oberet, der hatt es darnach Inn Reymen geschriben."

Der älteste bekannte Druck des Prosabuchs ist von 1498 (Augsburg). Später wurde es der großen Romansammlung „Buch der Liebe" (Frankfurt 1587, Erfurt 1619, Nürnberg 1664) einverleibt.[12]) Und so diente dies Buch von Tristan auch unserm alten Dichter Hans Sachs, dem nichts Volksthümliches entging, im J. 1553 als Grundlage eines Dramas.[13]) — Aus dem unsrigen ist das viel spätere dänische Volksbuch von Tristan entsprungen, obwohl es manche Abweichungen von ihm darbietet.[14])

Ein unterscheidendes Merkmal unsers deutschen Romans gegenüber dem französischen beruht darin, daß er keine Beziehungen des Helden zum Gral kennt und den Faden zwischen Artus und Tristan nur sehr lose und flüchtig knüpft. Gottfried erkennt diese Verhältnisse überhaupt nicht an, und nur der eine der älteren

Fortsetzer Gottfried's, Heinrich von Freiberg, kehrt zum Artuskreise zurück. Die in jenem fremden Volksbuche durch die Verbindung der Artussage mit der Tristansage gehäufte, zuweilen verwirrende Fülle des Stoffs weicht in unserm Buche einer einheitlicheren Fassung und Haltung. Der Drang oder die Sucht der ausländischen Dichtung, die Abenteuer und Thaten unsers Helden in die bunteste romantische Färbung zu kleiden, sie zu heben, alle ritterlichen Tugenden in erdenklichster Steigerung auf sein Haupt zu häufen, mag jene Verbindung mit dem britischen Lieblingshelden Artus wesentlich veranlaßt haben. Diese Verbindung bezeugt aber auch die Berühmtheit der Tristansage. Die deutsche Tristanerscheinung beruht auf sich selbst; sie bedarf der Hinzutragung äußerer glänzender Beziehungen, fremder Hülfe nicht, um ein ganzer Mensch und Held zu sein. Artus und die Tafelrunde sammt dem Gral bestehen für sich, ohne Tristan's zu bedürfen; er besteht für sich und hat sie nicht zu vermissen. Das ächt Menschliche in seiner Größe und Schwäche, thatenreiches Walten, Glanz und Ruhm leuchten uns in unserm Tristan reiner, naiver entgegen. Sein Bild trägt die Züge der Ursprünglichkeit, der Natürlichkeit und Klarheit, ohne alle Zuthaten, in einfacher Schöne.

Der Inhalt unsers Volksbuchs — „eine wunderbarliche und fast lustige Historie von Herrn Tristanen

und der schönen Isalden, eines Königs aus Irland Tochter, was sie vor große Freude mit einander gehabt haben und wie dieselbige Freude gar trauriglich zu einem Ende vollbracht ward: sehr lieblich zu lesen" — diesen Inhalt anders, als im kürzesten Umriß zu geben, kann selbstredend hier nicht Zweck sein. Die Zahl Derer, welchen es nicht näher bekannt, das schlichte Büchlein, findet es unter anderen in Karl Simrock's „Deutschen Volksbüchern" (1846), vierter Band, S. 227 —417, und voraus im „Buch der Liebe", herausgegeben von Büsching und v. d. Hagen (1809), erster Band, S. 1—142.

Tristan's Eltern sind Ribalin und Blancheflor (Weißblume): er König von Johnois (Lohnois), der dem durch den König von Schottland hart bedrängten Marks (March), König von Curnewal, zu Hülfe kommt; sie des Mark's Schwester. Beide lieben sich heimlich. Marks vermählt die Schwester dem Freunde Ribalin. Auf der Seefahrt der Gatten nach Ribalin's Heimat wird Blancheflor von einem Knaben entbunden, doch so, daß ihr das Kind aus dem Leibe geschnitten wird und sie stirbt. „Dasselbe Kind wuchs heran und ward ein mannlicher, theurer Held, genannt Tristan." Um andere Lande und Sitten zu sehen, erbittet Tristan auf Rath seines Erziehers Curnewal (Curwenal) vom Vater Urlaub und zieht mit seinem Meister Curwenal und einem

kleinen Gefolge von dannen, über das Meer gen Curnewal. Unbekannt langt er bei Marks an und wird von diesem in sein Hofgesinde aufgenommen, der Pflege des Truchseß, Herzogs Thinas, anbefohlen und durch Tugend und Frömmigkeit Allen lieb und werth.

Zu der Zeit kam Morhold, Schwager des Königs von Irland, ein sehr starker Mann mit vier Mannes Stärke, sammt einem Heere nach Curnewal, um den seit fünfzehn Jahren nicht entrichteten Zins an Irland von Marks zu holen, und zwar alle jungen Leute unter fünfzehn Jahren. Tristan faßt den Entschluß, den von Morhold angebotenen Zweikampf um den Zins selbst zu bestehen, wird von Marks zum Ritter geschlagen, und, nachdem er diesem dann seine Herkunft entdeckt und seinen Wunsch ausgedrückt hat, zum Kampf, obwohl mit Widerstreben, gelassen.

Gerüstet geht Tristan zu Schiff und fährt nach dem Werder. Morhold kommt ihm entgegengefahren und heftet sein Schiff an, aber Tristan stößt das seine fern hindann, da nur Einer von Beiden davon kommen werde. Morhold räth dem Jünglinge ab vom Kampfe, der will ihn aber nur dann aufgeben, wenn Morhold vom Zins abstehe, was dieser weigert. Der Kampf entbrennt, Morhold unterliegt, Tristan schlägt ihm eine Hand ab und eine Wunde durch den Helm, daß er todt niederfällt, mit einem Stücke vom Schwerte Tristan's im Haupte.

(„Er nahm das Schwert und gab es da
In seine beiden Hände:
Er schlug, das war das Ende,
Das Haupt ihm mit der Kuppen ab"
sagt Gottfried von Straßburg).

Mit Freude werden Tristan, mit Trauer Morhold von den Ihrigen heimgeholt. Die Mannen Morhold's senden zur schönen Isalde, des Königs von Irland Tochter, der Berühmtesten des Landes in der Arzneikunst, sie findet aber den Oheim todt; in seiner Wunde gewahrt sie ein Stück aus Tristan's Schwerte, zeigt es allem Volke und bewahrt es auf. Der König von Irland aber gebietet seinem Volke „wer aus dem Lande Curnewal in seine Lande käme, deren sollte man Keinen lebendig lassen, sondern an den Galgen henken".

Tristan ist von Morhold's vergifteten Waffen schwer wund; kein Arzt in Curnewal konnte ihn heilen. Er läßt sich, da seine Wunden faulen und Niemand außer Marks, Thinas und Curwenal bei ihm bleiben will, ein Häuslein an die See machen, darin er allein wäre und seines Endes warte. Jung und behender Sinne entschließt er sich jedoch, auf die See zu fahren, ob ihn das Glück irgend wohin brächte, wo ihm geholfen würde. Mit großer Klage wird er in ein Schifflein getragen, nachdem er Curwenal gebeten, seiner ein Jahr zu warten; kehre er in der Zeit nicht zurück, heim zu ziehen nach Lohnois und dort seine Stelle ein-

zunehmen. Er fährt nun von dannen ohne alle Hülfe, nicht wissend wohin. Die Winde treiben ihn geradesweges gen Irland.

Der König, der am Ufer wandelt, läßt den todtwunden Mann in ein Haus tragen, darin seiner zu pflegen. Tristan giebt sich für einen Spielmann Pro aus Segniceſt und als auf dem Meere beraubt und verwundet aus. Der König schickt zu seiner Tochter und die heilt den Kranken ungesehens in wenig Tagen. Da eine Hungersnoth in Irland eingerissen war, weil die Schiffe von Curnewal nicht mehr dahin fahren durften, sendet der König Tristan auf dessen Rath mit Schiffen gen Engelland, Speise zu bestellen. Er vollführt den Auftrag, schickt die Ladung dem König, er selbst aber fährt nach Curnewal zu seinem Ohm in die Stadt Thintariol, wo er mit großen Freuden, Ehren und Würden empfangen wird.

Als die Großen des Hofes und Tristan in Marks dringen, sich zu vermählen, was nicht nach seinem Sinne, da er Tristan zum Erben seines Reichs haben will, zeigt er ihnen ein schönes langes Frauenhaar, das zwei in der Luft sich streitende Schwalben zu seinen Füßen herabfallen ließen. „Ich habe", sagt er, um der Zudringlichkeit seiner Leute auszuweichen, „hier einer Frauen Haar; so ihr mir die gebt, die will ich nehmen und nicht widersprechen; aber ich will sonst keine andere, dieweil ich lebe." Tristan nimmt das Haar,

die Frau damit aufzusuchen, (Gottfried von Straßburg findet das in seinem Gedichte sehr lächerlich) und bricht mit hundert Rittern auf.

Das Schiff wird an Irland's Strand geworfen zum Schrecken der Mannschaft. Als der Marschalk des Königs zum Schiffe kam, sie enthaupten zu lassen, läßt Tristan dem König verkünden: „Ich bin geheißen Tantris, und sind meiner Gesellen zwölf Kaufleute aus Engelland; wir haben sagen hören, wie großer Hunger in diesem Königreiche sei; da verkauften wir alle unsere Habe und legten sie an Speise, damit luden wir zwölf Schiffe und hofften dadurch alle reich zu werden: da begegneten uns Leute auf dem Meer, denen man stark nachjagte, die sagten uns, wenn wir her kämen, so hätten wir gewißlich das Leben verloren. Als wir das hörten, begunnten wir uns zu beklagen, und nicht unbillig, des großen Schadens halb, den wir an unseren Gütern nehmen würden, wenn wir nicht herführen; führen wir aber hierher, so hätten wir Gut und Leben mit einander verloren. Hierauf gingen wir zu Rath und warfen das Loos unter uns: auf welchen es fiele, der sollte hierher fahren und besehen, ob dem also wäre, wie uns gesagt worden. Also fiel das Loos auf mich Armen, meine Gesellen aber sind noch auf dem Meer.“

Während die betrübten Gefangenen ihres Schicksals harren, bringt ein Mann ihnen die Kunde von einem „großen und grausamen“ Drachen, der das Land

verheere, und wie der König Dem, der den Drachen erschlüge, seine Tochter geben wolle. Da Tristan solche Dinge hörte, wappnete er sich und ritt gegen die Noth, denn er war „ein kühner, unverzagter Held". „Er hielt sich in einem Grunde und wartete, bis der grausame Wurm neben ihn kam; da zerstach er zuerst seinen Speer auf ihn und ehe der Schaft zerbrach, hatt' er schon sein scharfes Schwert in der Hand und schlug mit ganzen Kräften so lang auf ihn, bis er mit großer Arbeit und Mannheit zuletzt den Sieg an ihm gewann. Aber der Drache verbrannte das Pferd unter ihm und er mußte zu Fuß fechten. Als er nun den Drachen erschlagen hatte, schnitt er ihm die Zung' aus dem Rachen und trug sie mit sich hinweg. Es hatt' ihn aber der grausame Wurm also mit Feuer angeworfen, daß er in dem Feuer schier verbrannt war; da sah er ein Moor vor sich, darein ging er und wollte sich erkühlen, daß er in dem Harnisch nicht verbränne. Als er darein kam, da ward ihm der Harnisch aller kohlschwarz, ohn' allein der Halskragen, der war gülden. Da er das sah, ging er ein wenig fürbaß; da fand er einen lautern Brunnen, darinnen er sich allererst erkühlet und legte sich um Ruhe willen zu dem Brunnen, und lag also daselbst gar nahe unversonnen (fast ohne Besinnung)."

Der Truchseß, der den Drachen hatte bekämpfen wollen, aber mit seinen Leuten vor ihm geflohen war,

ritt mit ihnen an die Stelle des Kampfes und schnitt dem Wurm das Haupt ab. Er berühmte sich nun der That und begehrte Isalde zur Frau. — Tristan, der von Isalde und ihrer Gefährtin Brangele in seinem Versteck aufgefunden und in die Stadt gebracht worden, macht ihm durch das Zeugniß der dem Drachen ausgeschnittenen Zunge zu Schanden. Isalde hatte dem erschöpften Helden ein Bad bereiten lassen, darin er wieder zu Kräften gekommen. An dem Haare erkannte er sie als die, so er suchte, sie aber ihn an der Scharte seines Schwertes als den Mörder ihres Ohms. Durch Brangele wird sie mit ihm ausgesöhnt. „Sie stellet' ihren Zorn ab von ihm und hieß Kleider bringen; als er aber bekleidet war, ward er ihren Augen so gefällig, daß alle Klagen, so sie vor gehabt hatte, vergessen wurden. Denn es geschieht oft, daß weibliches Gemüth durch schöne Gestalt und hübsche Geberde von Zorn in Gütigkeit und Sanftmüthigkeit gewandelt wird: also geschah auch an Frau Isalden. Sie umfing Herr Tristanden freundlich, küsset' ihn lieblich an seinen Mund und vergaß aller Feindschaft und Haß."

Der Drachentödter Tristan begehrt nun, statt für sich, für König Marks Isalde's Hand, erhält sie zugesagt und führt die Braut hinweg. Unterwegs auf dem Schiffe das Ereigniß des Liebestranks. Marks empfängt die Ankömmlinge in Thintariol. Hochzeitfeier und Beilager, Mordversuch gegen Brangele wie

in der französischen Erzählung, nur daß in Brangele's Räthsel an die Stelle der Lilie dort das Hemd hier tritt. Das stille Liebesglück Tristan's und Isalde's wird durch den Verrath des Herzogs Auctrat, eines Vetters Tristan's, an den König getrübt. Marks weist die Anklage zurück, überzeugt sich indeß bald selbst und verbannt Tristan.

Die Liebenden erkranken vor Herzeleid, kommen durch Brangele's Vermittelung in dem Baumgarten dicht an der Königin Kammer mitternächtig zusammen; Auctrat, „der Fürst der Hinterlist“, zieht ein Zwerglein (Melot), das künftige Dinge am Gestirn sehen kann, zu Rathe, Tristan zu schaden; „der böse Teufel, das Zwerglein“, räth den König, in den Wald jagen zu reiten zum Schein und zurückzukehren. Auf einer Linde belauschen König und Zwerg beim Mondenschein, wie Tristan, verabredetermaßen, das Zeichen seiner Gegenwart: einen Holzspan mit gemaltem Kreuze darauf, in den Brunnen wirft, der durch Isalde's Kammer fließt. Tristan gewahrt den Schatten der Beiden in dem Wasser und giebt sich verloren. Isalde erscheint bei dem „allerliebsten Freunde“, nimmt die Lauscher ebenfalls wahr und das schlaue Liebespaar täuscht sie, sintemalen Isalde die Scheinbitte Tristan's, weshalb er sie zum Kommen bewogen, ihm zur Huld seines Herrn wieder zu verhelfen, zurückweist und in verstelltem Zorn von ihm scheidet. Der König zückt gegen den falschen Zwerg das Schwert; der aber entkommt. Der König

bittet zuerst — erfolglos — die Königin, dann Brangele, den verkannten Tristan wieder an den Hof zu bringen, was denn auch durch diese geschieht. Er empfängt Tristan freudig und ordnet an, daß er hinfort in seiner Kammer selbst wohnen, auch bei der Königin sein solle, so oft es ihm gefalle.

Die Neider, Auctrat, sein Anhang und das Männlein, sinnen auf neuen Verrath. Um den König zu überzeugen, bestreicht der Zwerg das Estrich zwischen den Lagern Tristan's und Isalde's mit Mehl. Tristan, der das Mehl gewahrt, springt von seinem Bett in das andere, aber so gewaltig, daß er sich eine seiner Wunden aufreißt und die Königin mit ihm voll Blutes wird. Beide werden zum Tode verurtheilt; Tristan entspringt aus einer Kapelle, in die man ihn auf sein Bitten gebracht. Die Königin soll den Feuertod erleiden, wird aber zu schimpflicherem Tode einem aussätzigen Herzog übergeben. Tristan entreißt ihm die Geliebte und eilt mit ihr und dem treuen Curwenal in einen Wald. Dort verweilen sie fast zwei Jahre, nähren sich von den Früchten und den Thieren des Waldes, aber „die Liebe machte ihnen alles süß und gut". Des Nachts legt Tristan sein bloßes Schwert auf das Lager zwischen sie Beide. So werden sie von Marks eines frühen Morgens gefunden; er legt seinen Handschuh auf die Frau, sein Schwert an die Stelle dessen von Tristan und entfernt sich.

Das entdeckte Paar flieht in Curwenal's Begleitung. Nach weiterem Beieinandersein, vier Jahre seit dem Liebestranke, begeben sie sich zu dem Priester Ugrim, Mark's Beichtvater, Buße zu empfangen. In einem Briefe bittet Ugrim den König, seine Frau wieder zu nehmen. Tristan führt sie dem Gemahl zu, der sie aufnimmt, ihn aber des Landes verweist. „Er ritt hinweg, aber sein Herz und Gemüth ließ er bei der Königin, desgleichen sie auch wiederum ihres bei ihm."

Tristan begiebt sich gen Britannia an Königs Artus Hof, wird von diesem und der Ritterschaft der Tafelrunde gar lieb und werth gehalten und erhält eine der höchsten Stätten an der Tafelrunde. Durch Vermittelung seines Freundes Balbon an Artus' Hofe sieht er bei einem Besuche, den dieser mit ihm und dem übrigen Gefolge dem benachbarten Marks in Thintariol abstattet, dem dortigen Hofe unerkannt, Isalde wieder mit dem nächtigen Abenteuer der Wolfseisen.

Auf seiner Fahrt von Artus weg gelangt Tristan in das verwüstete Land des von seinem eigenen Volke befehdeten und eingeschlossenen Königs Haubalin (Jovelin) von Careches, wird von diesem und seinem Sohne Caynis (Kaedin) gastlich aufgenommen, sieht die Tochter des Königs, „Isalde", wie seine Geliebte geheißen, bekämpft und besiegt dessen Feind Riolin von Mantis, das Haupt der Empörung, und gewinnt dem König sein Land wieder, Isalden aber empfängt er zum Ehe-

gemahl, ohne sie zum Eheweib zu machen, denn sein Herz ist bei seiner Isalde in Curnewal. Als Caynis ihn darob zur Rede setzt, erwidert Tristan, eine Königin (seine blonde Isalde) liebe ihn um so viel mehr als seine anscheinende Frau, daß sie einen Hund (den er ihr einst geschenkt) um seinetwillen besser halte, als Caynis' Schwester ihn. Deß' möge er sich mit ihm selbst überzeugen. Beide fahren darauf nach Curnewal, und hier nimmt Caynis, als sich die Königin durch des Herzogs Thinas Vermittelung mit Tristan im Forst verabredetermaßen begegnet, wahr, daß sie seine Schwester wie an lieblichem Benehmen gegen Tristan, so an Schönheit und Anmuth übertreffe und sagt den Schwager aller Treue ledig und los.

Nach mehreren Zwischenfällen — Vereinigung mit der Geliebten, Verkennung ihrerseits, Abweisung, als er in Gestalt eines Aussätzigen zu ihr kommt — eilt er mit Caynis nach Careches zurück. Die Königin von Curnewal läßt reumüthig durch einen Sendboten wieder um seine Huld werben. In Pilgerkleidung kehrt er zu ihr zurück, freut sich mit ihr der neuen Vereinigung und fährt dann heim zu seiner Gattin und ihren Eltern.

Auf die Kunde von seines Vaters Ribalin Tod und als Curwenal sein Anerbieten, das Reich Lohnois zu eigen zu nehmen, abgelehnt, entschließt sich Tristan zur Rückkehr in sein Vaterland, um die aufsässigen Fürsten zu bändigen und die Herrschaft zu ordnen,

nicht ohne vorher mit seiner geliebten Isalde noch einer geheimen Zusammenkunft zu pflegen und der von Auctrat drohenden Entdeckungsgefahr glücklich zu entgehen. Nach Schlichtung des Unfriedens fährt er zurück gen Careches, wo inzwischen Caynis seinem Vater in der Regierung gefolgt ist. Der wiederum aufständische Riolin wird abermals bezwungen. Beim Sturm auf die letzte noch Widerstand leistende Stadt erhält Tristan durch einen Steinwurf schwere Verletzung. Durch seine Krankheit hatte er „seiner Schöne gar viel verloren und wer ihn zuvor gekannt, dem war er unbekannt geworden.“ Auf den Rath eines aus seinem Reiche Lohnois mitgebrachten ihm befreundeten Knaben entschließt er sich, als Narr verkleidet seine Isalde in Curnewal aufzusuchen. Er spielt seine Rolle so schön, daß König Marks ihn zur Kurzweil an seinen Hof zieht und ihn zu seiner Frau führt. Er giebt sich Isalden heimlich zu erkennen und Beide freuen sich des erneueten Liebesglücks. Abermals von Lauschern ausgespäht, trennt sich das Paar „mit großer herzlicher Klage, mit viel kläglichen und freundlichen Worten und Gebärden“, nachdem sie sich Treue gelobt und Tristan von ihr begehrt hatte: „Wenn meine Boten zu euch kommen und euch diesen Ring zeigen, so thut heimlich, was ich euch bitten lasse.“ Tristan kommt in seiner Narrenkappe mit gutem Frieden heim nach Careches.

Bei der Rückkehr von einer Fahrt, welche Caynis

zu seiner Geliebten Gardeloie (Kassie), der Frau des benachbarten Königs Nampezenis (Nampotenis), in Begleitung Tristan's gemacht, wird Caynis von dem erzürnten Ehemann — der, von einer Ausfahrt zurückkehrend, an dem in den Burggraben gewehten Hute des Caynis und an den von Tristan zur Kurzweil in die Wand eines Burggemaches geschossenen Reisern die Besuchenden erkannt hatte — erschlagen, Tristan aber mit einem vergifteten Speer von ihm hart verwundet. Der Schmerz der Gattin, zu welcher Tristan gebracht wird, ist groß, die Hülfe der Aerzte vergebens. Tristan, der Heilkünste seiner Isalde in Curnewal eingedenk, sendet einen Boten zu ihr mit dem güldenen Ringe, sie zu holen, das Wahrzeichen des weißen und des schwarzen Segels ihm anbefehlend. Die blonde Isalde naht; seine Gattin verkündet ihm „verkündet ihm ohne Arg und Uebel" zum Scherz das schwarze Segel. „Er legte sein Haupt nieder auf das Bette, streckte seine Hände und gab schnell seinen Geist auf." Isalde stirbt an der Bahre des Geliebten. Tristan's trauernde Gattin läßt die Leichen beide in einen köstlichen und herrlichen Sarg legen.

Da König Marks die leidigen Mären und dabei die Bewandtniß des Minnetranks vernommen, „ward seine Klage wohl zehenfältig mehr denn zuvor und er sprach: Das sei Gott vom Himmel geklagt, daß ich das nicht längst oder von Anfang gewußt: ich hätte,

auf meine Wahrheit, meine liebste Königin Isalde meinem Neffen immer gern insgeheim gelassen und ihm zu Liebe behalten, auf daß er allwegen mit ihr und bei mir gewesen wäre. Da ich ihn aber vertrieben habe, das muß mich immer reuen. Ach wehe mir, daß ich sie Beide je gesehen habe! O weh, herzlieber Neffe Tristan, wie ist das so eine große Thorheit an dir gewesen, daß du mir nicht gesagt hast von dem unseligen Getränk! O weh, meine allerliebste Frau, o meine Königin! Nun ließ' ich euch Beiden williglich und gern Land und Leute, mein Königreich und Alles, was ich habe, daß ihr gesund und bei Leben sein solltet und wollte ich darum mein' Lebtage arm sein und kein Eigenthum mehr haben."

„Er rüstete sich alsbald und fuhr selber nach den todten Leichnamen über die See. Als er nun dahin kam, ward die Klage dem König und auch der Königin von Careches wiederum erneuert. Er machet' einen behenden Abschied, nahm diese zween todten Leichnam' und führte sie mit ihm zu Lande. Er ließ sie gar herrlich, auch mit großer Klag' und Jammer in ein Grab zusammen legen: das war gar köstlich gehauen in einen Marmelstein. Und als diese Historie saget, so ließ der König auf Herrn Tristan's todten Leichnam eine Weinrebe setzen und auf der Frauen Isalden Leichnam einen Rosenstock: diese beiden Ranken wuchsen zusammen, daß man sie mit keinen Dingen von

einander bringen mochte. Man saget aber, es geschah aus Wirkung des unseligen Trankes."[15]) —

Eine selbst flüchtige Vergleichung wird die charakteristischen Züge beider Volksdichtungen, ihre Abweichung und Uebereinstimmung in wesentlichen oder minder wesentlichen Punkten ohne Weiteres ergeben.

IV.

Gottfried's Epos.

Nicht lange nach Eilhart — und es erschien der Mann, der dazu bestimmt war, die alte Tristansage aus dem roheren Grundstoff der Ueberlieferungen, aus den daraus hervorgegangenen gröberen oder feineren Gebilden auf den Flügeln des deutschen Gesanges in die Sphäre der ächten Dichterwelt emporzutragen und zu ungeahnter Bedeutung zu erheben, das Kunstwerk zu schaffen, das seiner harrte. Gottfried von Straßburg sang (gegen 1210) sein großes Lied, der höchsten Blüthen eine des dreizehnten Jahrhunderts, das Lied, das ihm das Koryphäenthum der mittelhochdeutschen erzählenden Poesie jenes gesegneten Zeitalters neben Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach erwarb.

Gottfried's Gedicht ist der lichte Gegensatz zu

Wolfram's düsterer, ascetischer Anschauung, „daß Jammer unser Beginnen und daß wir mit Jammer ins Grab kommen", — der Gegensatz des heitern zugleich und tiefinnerlichen Gemüthslebens einer glänzenden Ritter- und Hofwelt zu dem Ideenleben eines in seiner Erhabenheit strengen zugleich und traumseligen Geistes, — ein Gegensatz, der sich, wenn auch in minder prägnanter Weise, am Wendepunkte unsers und des achtzehnten Jahrhunderts wiederholt.

Aber nicht auf jenen ritterlich höfischen Kreis, auf dessen Anschauungen, Denken und Treiben beschränkt sich Gottfried's Dichtung. Ihr Empfinden und Betrachten, ihr Wollen und Wesen greifen tiefer, weiter und höher. Die Macht und das Geheimniß der Liebe ist ihr Kern und Lebensnerv.

Auf das Werk selbst in seinem ganzen Umfange hier näher einzugehen, wäre eitles Beginnen. Sein Inhalt schließt sich in manchen Grundzügen dem Eilhart'schen Gedicht an. Seine Hauptquelle: das Buch des Thomas von Britanien, ist bis jetzt noch nicht aufgefunden. Allgemeines Eigenthum geworden durch werthvolle Ausgaben[16]), größeren Kreisen zugänglich gemacht durch werthvolle Uebertragungen[17]), möge es diese Kreise immer mehr erweitert sehen und sie für rechten, unbeirrten Genuß immer empfänglicher finden.

Schöneres über Gottfried und das Tristangedicht

aber kenn' ich nichts, als was bereits 1809 Docen in München zusammenfassend gesagt hat.[18])

„Die ganze Komposition des Tristan läßt uns schließen, daß dem Geiste jenes Zeitalters schwerlich ein anderer Roman mehr angemessen habe sein können; man darf es daher als eine glückliche Fügung ansehen, daß das blühende romantische Gedicht durch einen so vortrefflichen Meister für die deutsche Zunge gebildet worden. Wir sehen hier das Ritterthum mit allen seinen großen und ergötzenden Bildern, den Eintritt des Jünglings in diesen Stand, bei dessen Knabenwanderung schon der Dichter die Idee einer schönen Gestalt auf eine wunderbare geistig-sinnliche Weise darstellte; die Befreiung der Bedrängten, die Unrecht und Gewaltthätigkeit in Fesseln hält; die Energie des Grundsatzes: „Kraft erzeigen wider Kraft"; den heldenmüthigen Kampf mit Serpenten und Riesen; Rual's und Curwenal's edle Treue und Biedersinn, und als Gegenstück die Verzagtheit und Lügenhaftigkeit des Marschalls; das Ringen nach einer Liebe, die wir so wohl durchgängig bei den Minnesingern voraussetzen müssen; romantische Gegenden, nur nicht in der Einförmigkeit, mit der die Liederdichter den Frühling besangen; mannigfaltige Abenteuer, die, ohne sich zu verwirren, wechseln und einander unterstützen; hochzeitliche Feste, Gesang und Saitenspiel, und — weil doch Tristan die Blume aller Ritter, auch

Studien anderer Art, Sprachen und sogar die süße Lehre der Moral,

„die edeln Herzen allen
zu einer Amme ist gegeben“

— dies Alles sehen wir in reichem Maße durch das Ganze vertheilt und in einer erlesenen Sprache und einem schöngegliederten Versbau dargestellt.

Aber nicht als eine blos interessante ritterliche Aventüre muß der Tristan betrachtet werden; was ihn vor allen anderen zu einem Roman für Liebende macht, wofür auch der Dichter selbst ihn bestimmte, ist die sinnige Darstellung schöner Geselligkeit; der elegische Eingang von Rivalin's und Blancheflur's Ende; die unauflösliche Liebe und Treue Tristan's und Isolde's, ihre erfindsame List, jedem Verrath zuvorzukommen; all' die Mühen und Gefahren, mit denen sie zu kämpfen haben, Sehnsucht und Freude, Lieb' und Leid im Wechsel; der Gegenstand dieser Liebe die Vermählte eines Andern, dessen Gutmüthigkeit nun immer auf das alte Sehen und doch nicht Glauben zurückgeführt wird; das unvermögende Band der Dankbarkeit, Freundschaft und Pflicht bei einer nicht zu bekämpfenden Nothwendigkeit; — alles veranlaßt und entschuldigt durch den unglücklichen Zaubertrank auf der Rückfahrt von Irland, so daß selbst die Religion bei einem Gottesurtheil die Schuld der Königin in Schleier hüllt, sie als rein erscheinen läßt und eine Leidenschaft in Schutz nimmt, die, gegen

die Natur anderer Sünde, einzig von Herzen kommt, wodurch nun jene nicht durch eigene Wahl verschuldete Nothwendigkeit ihre völlige Bewährung erhält.

Nur durch diese versöhnende Vermittelung konnte das Ganze an eine höhere, letzte Instanz gebunden werden, ohne welche der Schein nicht zu vermeiden gewesen wäre, daß die Aventüre durch bloße — mit Brangäne's Zaubertrank leicht entschuldigte — Liebesgelust, nur dem irdischen Princip einzig zu huldigen, die Absicht habe. So etwas aber wäre dem kindlich-frommen Sinn jener Zeiten ganz entgegen gewesen; selbst das bessere Alterthum würde das Gemälde einer unerlaubten Buhlschaft ohne Götter als Gegenstand eines größeren Werks der Kunst verabscheut haben. Der Raub des Paris müßte dem allgemeinen gesunden Sinne als ein gemeines, der Muse unwürdiges Verbrechen erschienen sein, wäre nicht das streitende Gefühl durch eine höhere, dämonische Gewalt gelöst, deren Bestimmungen über dem Willen und der Wahl des Menschen sind.

Der unbedingte Zweck unsers Romans würde zum Theil sich selbst zerstört haben, wenn dasselbe Schicksal, welches die Treue der Liebenden so fest zusammenknüpft, nachher in eine falsche Rachegöttin sich verwandelt hätte, um ihre blutigen Opfer zu heischen. Es ist freiwillige Hingebung, keine gewaltthätige Trennung, was das rührende Ende Beider bestimmt.

Und so drückt der schöne Sinn dieser ganzen

Dichtung sich auch darin ab, daß das Geschick, welches Tristan und Isolde unauflöslich einander verband, zu ihrem Sterben keine unmittelbare, feindselige Veranlassung giebt. Der Dienst, den Tristan einem Freunde bei seiner Liebesbewerbung erzeigt, endet mit dem Untergange Kaedin's und seiner eigenen tödtlichen Verwundung. Nur ein einziges Rettungsmittel ist übrig: die Wunderarzenei, die seine Geliebte Isolde über Meer bringen sollte; aber ein unglücklicher Scherz der zweiten Isolde führt die letzte Katastrophe herbei. Im Grabe noch webt die Kraft der überschwenglichen Minne bezeichenlich fort in der Ineinanderverschlingung des Rosenbusches und der Weinrebe. — Sò endet das rührende Gedicht mit einem stillen Symbole dessen, was im Leben ihr Kampf und ihre Liebe war, und das Ganze löst sich zuletzt wie in einen elegischen Seufzer auf über die Vergänglichkeit der Freude und des blühenden Lebens; und mit Wehmuth gedenken wir auch hier des Schlußwortes in dem alten Heldenliede,

wie Liebe je mit Leide zu jüngest Ende hat.

Mit einem solchen zarten liebenden Sinne ist Gottfried's Roman gebildet, daß ich ohne Bedenken das Gedicht für das Schönste halte, was in jenen Zeiten der deutsche Kunstsinn hervorgebracht hat. Erhabenheit, gefällige Simplicität und Zierlichkeit bezeichnen den Charakter mancher anderen Werke dieser Art; der Tristan dagegen, wie er in mehreren Rücksichten vortrefflich ge-

nannt werden kann, stellt den vollendetsten Charakter der Schönheit dar, die durch die harmonische Uebereinstimmung der Form und des Inhalts, des Ausdrucks und des Gegenstands uns so unwiderstehlich anzieht. Es ist, als vernähmen wir hier einen reinen Nachklang der Harmonie des Universums, als sähen wir vor uns in der heitersten Region des Ursprünglichschönen die Erscheinung eines Geistes, der, mit den edelsten Gaben der Kunst ausgestattet, ruhig und sinnig in seiner lieblichen Fülle über morgenlichem Gewölk schwebt; kein irdisches Beschränktsein fesselt seinen Wandel; mit Liebe versinkt er in das Gefühl seines Daseins, der Seele des All's und der Natur um ihn her. Eine kalte Objektivität, die das zarte Leben dieser Dichtung nur zerstört haben würde, ist dem Meister fremd; die Innigkeit seines Gefühls sammelt eine liebliche Schwermuth über die harmonisch tönenden Worte, die so leicht sich aneinander schmiegen. Wir besitzen wenige Gedichte, die im Geiste die Ahnung des ursprünglichen, göttlichen Schönen in dem Grade anregen, wie dieses unvergleichliche Werk." —

Als wahrhafter Dichter, d. h. durch schöpferisch belebende Gestaltung und begeisterte Erhebung und Verklärung verwandelte und veredelte Gottfried alles ihm durch Ueberlieferung gebotene Rohe und Anstößige, wie er von der uralten deutschen Sage gerade so viel behielt und behalten mußte, als erforderlich war, ein solches

Wunder zu wirken, wie es in seinem Gedicht erschienen ist. Sein Werk zeugt von einem Urheber, der selber in seinem Leben den Grundton seines Liedes: Lieb' und Leid, Wonn' und Weh, herzinnig empfunden hat. Er dichtete das uralte große Lied für sich, wie für andere Minner, zugleich zu Trauer und Trost. — So dürfen wir mit Hagen hinzufügen.[19])

Sein vollendetes und doch unbeendetes Gedicht brachten Nachfolger zum äußeren Abschluß; pietätsvoll gegen den Meister, ihm aber nicht vergleichbar: Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg; Jener zeitlich, Dieser geistig ihm näher stehend, Jener in geringerem, Dieser in weiterem Umfange den Vorwurf behandelnd. In unserm deutschen Zeitgenossen Hermann Kurtz erstand der Dritte, der Gottfried's Liebeslied nachdichtend zu Ende sang, im Anschluß an seine schöne poetische Uebertragung des Gottfried'schen Gedichts, die erste, welche die Neuzeit uns gab, und welcher die treffliche von Karl Simrock ein Jahrzehnt darauf folgte.

Könnte man nur dem flüchtigen Blick auf die Oberfläche, nicht dem sinnigen auf den Grund, die Tiefe der menschlich-künstlerischen Absicht und Ansicht des Dichters entgehen, „der bei der Schilderung der Minne als einer seelen-bewältigenden Macht auch die Verirrungen nicht verschweigen durfte, zu welchen sie hinzureißen vermag“: — so wollen wir zu ihm mit der gebührenden Unbefangenheit herantreten und das Auge für das

Erfassen der leitenden Idee des Dichters kräftigen, in seine Seele und seinen Geist uns versenken, soweit wir es vermögen bei gebotenem kürzerem Verweilen. Es wird uns dies für unsern Hauptzweck zu Statten kommen. Denn in Gottfried's Geiste haben wir Wagner's Werk zu verstehen.

Bei aller Realität ausgeprägter konkreter Persönlichkeit, welche der Dichter dem Helden, dieser von Gesundheit und Fülle strotzenden, jugendlich schönen Erscheinung, verleiht — einer Individualität, die in vielfältigster Abwechslung ihrer Züge die harmonische Einheit eines ganzen Charakters zeigt —, faßt er ihn zugleich sinnbildlich, in einer höheren Bedeutung dergestalt auf, daß in ihm, gleichwie in Siegfried, eine große Seite des Menschen als solchen verkörpert hervorleuchtet. Er ist der Träger der Idee des dem menschlichen Herzen innwohnenden unermeßlichen und unwillkürlichen Liebesvermögens, das, treu seinem göttlichen Ursprung, sich selbst treu bleibt, das unaufhaltsam, trotz Noth und Gefahr, dem Ideal seines Sehnens sich zuschwingt, das Ziel seines höchsten Wollens gewinnt und wieder gewinnt, hier und dort. Nur freilich müssen wir bei Gottfried den Kern recht rein loslösen und genießen. „Theilen wir gerecht, was des überlieferten Stoffes und was des Dichters ist: die Schuld und der unvermeidliche Trug gehört der Märe an; die Liebe, die Treue, das Fromme und Heilige ist des

Dichters Eigenthum; — Freiheit nach innen, nach außen Pflichten.“

Und so leitet Gottfried sein Helden- und Liebeslied mit einer in kurzen Meisterzügen dargestellten Gedankenfolge ein. Der Welt zu Liebe und edlen Herzen zum Genuß hat er sich ein neues Thun vorgesetzt; nicht der Welt, die keine Schwere des Lebens tragen kann, die nur in Freuden schweben will; nein, einer andern,

Die zusammenhegt in Einer Brust,
Das süße Leid, die bittre Lust,
Das Herzensglück, die bange Noth,
Das sel'ge Leben, leiden Tod,
Den leiden Tod, das sel'ge Leben.

Will man aber sagen, daß ein Gemüth mit unserer Liebesmär seine Ruhe gefährde, so mein' ich, wer innigliche Liebe in sich trägt, der bleibt ihr treu, er kann sie nicht missen, so weh sie auch dem Herzen thut. Das ist so sicher, als der Tod. Mann und Weib, „ein Minner und eine Minnerin“ sind die großen Gegensätze dieser Sage, der Wechsel zwischen Liebe und Leid, und ihre feste Grundlage ist die Treue; von ihr stammen alle Tugenden. Nur da aber, wo Herzensliebe wohnt, sind diese Tugenden wahrhaft beglückend.

Lieb' ist so reich an Seligkeit,
So selig macht ihr Glück, ihr Leid,
Daß ohne ihre Lehre
Niemand Tugend hat, noch Ehre.

Darum lerne man der Liebe Leid ertragen,

Wer nie von Liebesleid gewußt,
Wußt' auch von Liebesfreude nie.

Sie sind beide von der Minne nicht zu scheiden.

Man muß mit diesen beiden
Ehr' und Lob' erwerben,
Oder ohne sie verderben.

Darum lebt Tristan's und Isolde's Name lange und ewig, ihr frühes Sterben „lebe uns Lebenden immer neu", ihr Leben, ihr Tod sei „der edlen Herzen Brot", die Sage von „ihrer Treue, ihrer reinen Stätigkeit, ihrem Herzensglück und Herzeleid" werde uns zur Nahrung der Seele.

Diesen Grundgedanken, der das Ganze durchzieht und durchdringt, bringt der Dichter zu immer klarerer Anschauung, zu immer vollerer Geltung, stillberedt — in der unvergleichlichen Anlage und Ausprägung des Charakters seines Helden von dessen Entstehen an, der Gestalt der Heldin, Rual's, Marke's, in Situationen, in der Schilderung des Lebens, der Zeit, der Natur, nach allen Seiten hin, — und in einzelnen eingehenden Betrachtungen, um darzuthun, „die Sage habe eine höhere Würde, als die bloße leichtsinnige Neugier zu befriedigen."

Nach dem Vorgange eines bedeutenden Forschers

und zugleich dichterischen Geistes — Mone —[20]) verfolgen wir den Faden jener Grundidee, als für unsern Behuf von Belang, und führen sie mit einzelnen anziehenden Belegen in der Kürze aus.

Tristan ist ein Kind des Todes durch Liebe; Leid kam mit ihm zur Welt, thränenlos starb seine Mutter bei seiner Geburt, wie sie thränenlos den unermeßlichen Schmerz um den Gatten im versteinerten Herzen trug, denn in ihrem Herzen war nichts mehr, als die lebendige Liebe und das lebendige Leid im Kampfe gegen ihr Leben. Werkthätige Treue nach Freundes Tod ist die edelste Tugend; die hatte Rual, Riwalin's Marschall und Tristan's Pflegevater, und steht deshalb so hoch; darum heißt er mit Recht „der Treuehaltende" (le Foitenant).

Wie die Geburt, so war die sonst so heitere Schwertleite (der Ritterschlag) Tristan's ein trauriges Fest, denn hierbei erfuhr er zuerst, daß sein Vater Riwalin erschlagen worden. In Tristan waren stetes Glück und stetes Leid vereinigt.

Trug jemals Einer stetes Leid
Bei währender Glückseligkeit,
So trug Tristan dies stete Leid
Bei währender Glückseligkeit.
Ihm war ein volles Maß und Ziel
Verliehen in zwei Dingen:
Im Leid und im Gelingen.

Gleiche Gegensätze in Isolde. Tristan hat ihr Leid zugefügt durch ihres Oheims Tödtung; sie that ihm in Täuschung Gutes durch Heilung seiner Wunden. Sie entdeckt in ihm den Feind des Verwandten, will ihn morden, allein er hatte sie befreit durch Fällung des Drachen; Blutrache reizt sie zu seinem Tode, weibliche Güte und Dankbarkeit zu seiner Erhaltung. Durch diesen Streit ihres Gemüths wird Tristan gerettet, und zum Beweise, daß die feindseligsten Gegensätze sich liebend vereinigen müssen, werden Tristan und Isolde durch den Liebestrank getäuscht und auf ewig verbunden.

Dieser Kampf der Gegensätze entwickelt sich noch klarer bei der erwachenden und wachsenden Liebe Beider, einem der schönsten Gemälde Gottfried's, welches die Natur des Weibes und des Mannes mit höchster psychologischer Treue darlegt. Die Minne ist die Versöhnerin, sie reinigt das Herz vom Haß und verwandelt ihn in Liebe. Beide Herzen werden dann eins, haben Eine Freude, Ein Leid, aber gestehen es sich nicht. Zweifel und Scham verbergen die Liebe, wiewohl die blinde Begier beider Herzen auf Einen Willen gerichtet ist. Nun ist die Freiheit verloren; der Mann gefangen in den Stricken der Liebe, will sich trennen, will ablassen, sich aufraffen, und kann nicht.

Er gedachte stets der Ehren;
Mit ihrer Hülfe siegt' er dann;

Alsbald doch fiel ihn wieder an
Sein ererbtes Leid, die Minne,
Die benahm ihm gleich die Sinne,
Sie that ihm mehr zu Leide,
Als Ehr' und Treue beide.

Das Weib ist gefesselt wie der Vogel an der Leimruthe; sie ängstigt die Scham, wie den Mann der Zweifel.

Was auch Isot gedachte
Und sich Gedanken machte,
So war nicht dies noch das daran,
Als Minne nur und Tristan;
Und geschah das all' verschwiegen.
Die Magd begehrte den Mann
Und warf die Augen hinan;
Die Scham nur wollte minnen,
Daß es Niemand würde innen.
Was mocht' es helfen?
Isot ließ sich den Krieg vergehn
Und that nach ihrer Sache Stand.
Sieglos ergab sie allzuhand
Sich selbst und ihre Sinne
Dem Mann und der Minne.

So kommen Beide sich immer schöner vor mit der wachsenden, zwingenden Macht der Liebe.

Die wucherbringende Minne
Verschönt sich nach dem Anbeginne.
Das ist der Same, den sie sät,
Durch den sie nimmer vergeht.

Dies ist die wahre Liebe, weil sie unvertilgbar, weil sie sich auf Treue gründet, die aber jetzt Wenige haben, weil sie mit falschen Dingen umgehen, Bilsamen säen und davon Lilien und Rosen erwarten, da doch daraus nichts Anderes als Thorheit, Bosheit und Laster entstehen kann, eine solche Liebe aber den Menschen vernichtet.

Deshalb trösten uns die alten Sagen, weil sie von getreueren, besseren Menschen handeln. Wollen wir die wahre Liebe haben, so müssen wir auch ihr Leid ertragen, denn die bloße Lust des Leibes ist der Verlust der Ehre.

Wie sanft uns mit der Liebe sei,
So müssen wir doch auch dabei
Gedenken der Ehren.
Wer sich an nichts will kehren
Als an der Sinne Gelust,
Das ist der Ehren Verlust.

Blind ist die Liebe, weil sie zum Theil in Täuschung der Gegensätze besteht; darum ist sie auch ein Geheimniß, mit dessen Enthüllung sie vernichtet wird. Sie hat daher ihre höheren schroffen Gegensätze: Argwohn, Neid, Eifersucht. Der Argwohn schlägt überall Wurzel, die Liebe und Treue bedürfen aber keiner andern Nahrung, sondern erhalten sich von selbst.

Die reine Treue,
Die gebalsamte Minne,
Die dem Leib und dem Sinne
So wohl thut und so innig gut,
Das Herz befeuert und den Muth,
Das war die beste Kost für sie.

Nur der Getreue gelangt, wie unser Paar, in die (der Sage nach von Riesen erbauete) Minnegrotte, wenn er der Welt entsagt. Das ist eine wonnige Höhle, von runder Wölbung, wie die Einfalt der Minne, die keinen Winkel für Falschheit und List hat; sie ist weit, wie der Liebe Kraft, „der nichts Ziel und Ende schafft“; sie ist hoch, wie der hohe Muth, „der in den Wolken schwebt und ruht“. Die Wände sind glatt und weiß wie Schnee, ohne Grübchen des Argwohns, ohne Farbenwechsel; der grüne Marmorboden bezeichnet die Beständigkeit,

Denn es soll die Stätigkeit
Billig grün sein wie das Gras,
Glatt und lauter auch wie Glas.

Das Lager mitten inne ist aus Krystall geschnitten:

Denn Minne soll krystallenrein,
Durchsichtig und durchlauter sein.

Eine eherne Thür vor dem Minnethor hält die Falschheit zurück und öffnet sich nur treuer Liebe. Der

eine Riegel von Cedernholz ist die Weisheit und Sinnigkeit; der andere von Elfenbein ist die Keuschheit und die Reine.

Mit diesen zwei Insiegeln,
Mit diesen edlen Riegeln
Bewahrt ihr Haus die Minne
Vor Gewalt und falschem Sinne.

Eine Spindel, die nach der Klinke an der Minnehöhle geht, ist nur von geringem Zinn, an der Klinke blinkt lauteres Gold: das Zinn zeigt den stillen Willen an, das Gold ist das Vollbringen.

Wer mit rechter Güte kann
Auf Minne wenden seinen Sinn,
Den trägt doch dieser Haft von Zinn,
Das unscheinbare Stück,
Fürwahr zu goldenem Glück.

Nur drei Fensterlein hat die Grotte; die drei heißen: Güte, demüthiges Gemüth und Zucht. Die Höhle liegt allein, in wüster Wilde, zwischen Bergen und unwegsamen Pfaden. Denn

Der Minne Statt und Ort
Nicht an der Straße lieget dort,
Noch auf offenem Gefilde,
Sie lauscht in der Wilde.

Nicht Jeder gelangt zu ihr, und wer's mit Einem Tritte versieht, findet sich nicht aus den Pfadgewinden.

Die Fossür ist mir bekannt
Schon seit meinem eilfen Jahr,
Obwohl ich nie in Cornwall war.[21])

Marke nun aber, der Mann, von dem der Dichter sagte, es sei für Isolde die große Noth gewesen,

Daß sie ihm werden sollte,
Dem sie nicht werden wollte.

liebte sie aus Lust, obschon er „blindlings klar genug wußte, daß sie ihm keine Liebe trug", und so mußte bei ihm

Gelüsten und Verlangen
Leiden mit Bangen.

So giebt es heut' noch viele Marke und Isolden. Die Lust des ungeliebten Mannes und seine Hut erzeugen nach Gottfried's Dialektik Haß im Herzen des Weibes.

Die Hut die füttert und trägt,
Wenn man sie füttert und pflegt,
Nur den Hagen und den Dorn.

Wo aber das Weib seine Weiblichkeit und sein Herz verschenkt, mit dem Manne Eins wird,

Da honigt die Tanne,
Balsamt das Kraut, das Schierling trägt,
Die Nessel, die zu brennen pflegt,
Die roset ob der Erden.

Einem solchen Manne liegt das lebendige Paradies im Herzen.

In diesem Paradeise
Da entsprießt dem Reise,
Da ergrünt und wächset nichts,
Als eine Lust des Augenlichts.
Es ist kein Obst darinne,
Als Treue und Minne,
Ehr' und weltlicher Preis.

Dieser Mann

Braucht wahrlich nicht sein Leben
Um Tristan's Leben hinzugeben.

Und — schließt der Dichter seine Betrachtung —

Ich halt' auch für gewiß und wahr,
Wer suchte nach den Holden,
Es leben noch Isolden,
Daran man Alles fände,
Ein Glück all' sonder Ende.

Gottfried spricht damit die Denkart seiner Zeit aus (in Thomasin's „wälschem Gaste", einer ernsten,

Tugend, Frömmigkeit und Zucht lehrenden Dichtung aus dem Jahre 1216, wird unter Anderen auf Tristan als Beispiel und Muster hingewiesen), wie er denn der Ansicht und Ueberzeugung des Volks von der Bedeutung der ganzen Sage den dichterischen Ausdruck geliehen hat. Er selbst aber ist kein Lobredner oder Beschöniger barer Lüsternheit; er ist — wie Mone sagt — ein durchaus züchtiger Dichter, der recht wohl Lust von Liebe unterscheidet, sonst er die Sage nicht so tief und großartig aufgefaßt hätte. „Isolde war", bemerkt Mone, „nie Marke's Weib*). Die lange Enthaltsamkeit Tristan's von der zweiten Isolde ist ein eben so schöner Zug der Treue, den man nicht übersehen darf, als die Ursache seines Todes, die, durch Irrewerden an seiner ersten und durch Genuß an seiner zweiten Isolde herbeigeführt, eine große Bedeutung hat. Da diese sonderbaren Eheverhältnisse schon an und für sich auf einen höheren Sinn hinweisen und unsere Alten so auffallend und dringend ermahnen, einen größeren Verstand der Sage anzuerkennen, — wie

*) Der schwerste Vorwurf, als ob der Gegenstand dieses Gedichts schmähliche Verhöhnung der Gattentreue wäre, läßt sich schon damit abweisen, daß zwischen Marke und Isold so wenig, als zwischen Tristan und der anderen, weißhändigen Isold je ein eheliches Verhältniß zu Stande kommt, wenn sie gleich vor der Welt Gatten scheinen. (Simrock, Schlußwort zu seiner Uebertragung des Gottfried'schen Gedichts, S. 395.)

kommt es, daß man diese Dinge so gemein menschlich betrachtet, und warum vergißt man, daß ähnliche Verhältnisse in allen deutschen und keltischen Heldensagen vorkommen? Sonach enthielten denn unsere Ueberlieferungen nichts als lüsterne Erzählungen von Unzucht? Solche Ansichten wären ein trauriges Zeichen, daß wir so ganz den Verstand unserer Vorwelt verloren hätten.“ —

V.

Beziehungen und Deutung der Tristansage.

Daß die Tristansage eine uralte, ist schon oben bemerkt. Ein Kennzeichen und Beweis dieses Alterthums liegt schon in der Thatsache ihrer weiten Verbreitung unter fast allen gebildeten Völkern. Ja, man darf sie eine der verbreitetsten und gemeinsamsten von allen Sagen nennen. Wie vielfache Wanderungen sie auch durchlebt, wie vielfache Gestaltungen und Ausbildungen sie auch erfahren, in wie vielfachen Verzweigungen sie sich auch ausgedehnt hat, — ihr Grundwesen ist geblieben, ihr Kern allenthalben derselbe. Ihr Alterthum und ihre Verbreitung liegen in dem Reinmenschlichen dieses Kerns, wie sie dafür selbst Beleg sind. Sie ist nicht gemacht, sie ist urgeboren, nicht ein abgeleitetes Gewässer, sondern ein primitiver Quell, der seinen

Gehalt in vielfältigen Strahlen ausgegossen, den Geist, das Gemüth, die Phantasie vielseitig befruchtet hat.

Das Feld der Sage von ihren Anfängen bis zu ihrer vollsten Ausbildung zu durchmessen, muß aus Rücksichten der eigentlichen Bestimmung dieser Blätter und müßte schon aus räumlichen Rücksichten fern liegen. Forscher, wie Davies, Mone, von der Hagen, sind dem verwandtschaftlichen Bande zwischen ihr und anderen, zum Theil dem grauen Alterthum angehörenden Sagen mit scharfem Blick nachgegangen.

Für gegenwärtigen Zweck dürfen einige Andeutungen genügen.

Von den Hauptzügen der in den vorigen Abschnitten gegebenen Fabel und zum größten Theil auch des Gottfried'schen Gedichts springen nach der jetzt in Rede stehenden Seite folgende besonders hervor.

Tristan's heimliche Erzeugung von dem wundensiechen Riwalin mit Blancheflor; seine traurige Geburt — bei Eilhart und dem deutschen Volksbuche auf dem Schiffe, wo er der sterbenden Mutter aus dem Leibe geschnitten wird, im französischen Prosaroman in einem Walde, wo er durch einen Gifttrank der Stiefmutter sterben soll —; sein Aufwachsen unter fremden, wenn auch treuen Menschen, unkundig der Eltern; die Verdächtigung seiner Herkunft und sein Ueberschiffen in die unbekannte Mutterheimat; sein wonniges Saitenspiel; die Besiegung des Drachen (Lintwurms) im Walde,

das Zeugniß durch die Zunge und die Gewinnung der Königstochter als Preis; die Brautwerbung für einen Andern; der Minnetrank, der zugleich Vergessenheitstrank ist; die Täuschung Marke's in der Brautnacht; die Rettung Brangäne's durch das Gleichniß mit den beiden Hemden oder Blumen; Tristan und Isolde im Garten an der Quelle mit den Runenspähnen, unter dem Baume, auf welchem die listige Schlange, der Zwerg Melot, den Genuß der verbotenen Frucht erlauscht; die Verweisung aus dem Lustgarten (Rosengarten) und Entweichung in die Minnehöhle; die Scheidung der Liebenden durch das bloße Schwert; Tristan's Kampf mit Riesen, — eine weitere Ausführung des Drachenkampfs;*) die Liebe zweier Isolden, — die Vertauschung des schwarzen Segels mit dem weißen: — Diese und ähnliche Züge, die wir heut' nur durch

*) Nach dem alten Tristangedicht des Thomas von Erceldoune (von Walter Scott in dem früher angeführten Werke: Sir Tristrem mitgetheilt) besiegt Tristan den dem Lande seines Schwiegervaters, des Herzogs von Britanien (Vaters der weißhändigen Isolde), benachbarten Riesen Beliagog, haut ihm beide Beine ab und schenkt ihm das Leben unter der Bedingung, daß er eine Höhle zu Ehren Ysonde's und Brengwain's (Brangäne's) baue. Dieser vollzieht den Befehl und baut mit Werkleuten einen Saal, worin in Bildwerken die ganze Geschichte Tristan's, Isolde's und Brangäne's, Marke's 2c., sowie der Kampf Tristan's und Beliagog's lebensgroß dargestellt wird. (S. Groote, Einl. zu seiner Tristanausgabe, Seite LIV, LV.)

das Prisma der Combination und Reflexion betrachten, weisen auf einen innigen Zusammenhang der Tristansage mit anderen urverwandten, wie von Jason, Perseus, Theseus und weiter namentlich mit der nordischen Sigurd- (Wölsunga-), der deutschen Siegfried-Sage nebst ihren Ausläufern hin, erhärten ihr Alter wie ihre Intensität, erhöhen ihr Ansehn und ihre Bedeutsamkeit, und bezeugen eben zugleich, wie der lebendige Geist und Mund des Volks das Grundwesen seiner aus ihm geborenen Helden auffaßt, über die Nationalitäten hinaus ihm die reinmenschliche Eigenschaft mit ihrer Bethätigung als gemeinsames Erb und Eigen wahrt, den verbindenden Urfaden festhält in den ihre Schicksale bestimmenden Ereignissen, dabei aber nicht müde wird in der poetischen Fortbildung und Ausschmückung der aus jener Eigenschaft ihnen erwachsenden thatenreichen Abenteuer, je nach der Anschauung, den Sitten und der Einbildungskraft des einzelnen Volks, das hierin seinen eigenthümlichen Charakter in naivster Weise bekundet.

Sinnig hat Mone Tristan's Geburt, Leben und Tod mit denen anderer Helden der alten Sagen eingehend verglichen und die Tristanische Sage zum Gegenstand der Erklärung gemacht. Diese Darstellung erscheint eben so anziehend, als belehrend; sie beleuchtet und geht auf tieferen Grund hinab.

Sie zeigt das in den deutschen und keltischen Sagen hervortretende zwiefache Wesen der Helden als

solcher, deren Natur bald kämpfend, bald leidend, gut und bös, glücklich und unglücklich durch die in Tristan's Liebestrank und Siegfried's Vergessenheitstrank liegende Verzauberung, daß in dem Streite dieser, der menschlichen Natur überhaupt eigenen, bei ihnen aber gesteigerten Gegensätze auch ihre Geburt und Vermählung bedingt ist, gleich und ungleich, göttlich und menschlich; daß dem Helden aus seinem eigenen Geschlechte der Freund und Feind ersteht und daß er durch diese streitenden Gegensätze auch dem Tode verfällt.

Tristan's Tod entspringt aus ähnlicher Ursache, wie der Siegfried's und das Entschwinden Lohengrin's. Ihr glücklicher Zustand besteht in bewußtloser Täuschung, im Traume. Dieser Grundsatz ist im Lohengrin und den Nibelungen durch das Gebot des Stillschweigens ausgedrückt, im Tristan durch die stete Verheimlichung der Liebe. Im Lohengrin bricht Elsa das Gebot durch die Frage; Kriemhild mißbraucht den Zaubergürtel und Ring Siegfried's aus Stolz zur Entdeckung des Geheimnisses. Tristan ist unverwundbar, so lange er sich von der weißhändigen Isolde enthält, so lange er getreu bleibt; er wird aber von ihr verführt, steht darauf seinem Schwager Kaedin zu einer ehebrecherischen Verbindung bei, wobei dieser fällt, er selbst tödtlich verwundet wird. Er stirbt durch eine unvorsichtige Lüge der weißhändigen Isolde, wodurch sie sein Verbot, ähnlich den andern beiden Frauen Elsa

und Kriemhild, übertreten hatte. Siegfried ist unverwundbar bis auf die eine Stelle, die Kriemhild verräth; durch diesen Verrath, Entdeckung des Geheimnisses, verfällt er dem Tode. Durch die Frage nach der Farbe des Segels bekennt Tristan seine Liebe und stirbt mit diesem Bekenntniß. Mit gleichem Bekenntniß haucht die blonde Isolde an seiner Leiche ihren Geist aus, wie Brünnhilde an Siegfried's Leiche, und nun erst geht Marke'n das Verständniß des Liebesverhältnisses Beider auf, das sie ihm verhehlt hatten. Die Lüge bringt zur Erkenntniß der Wahrheit, zur Befreiung der getäuschten und von Träumen befangenen Seele. Darum sterben Siegfried, Tristan, Lohengrin durch Lüge und Verrath; in ihrem Leben waren sie unbewußt mit dem Bösen, der Schwäche verbunden; dieses selber vernichtete die Verbindung; der irdische Tod erscheint dadurch wohlthätig, weil durch ihn die Seele gereinigt wird. Das Irdische ist erhoben und geadelt durch die Verbindung mit dem Himmlischen, in dem Irdischen liegt die ewige Sehnsucht nach dieser Verbindung, wenn es auch, ohne zu wollen, sie oft trübt oder zerstört. So bei Lohengrin, so bei Tristan und Isolde, so bei Siegfried und Kriemhilde. — Aus allem diesem und noch manch' anderem geht hervor, daß Tristan kein geschichtlicher Mensch, sondern ein verkörperter Gedanke, eine vollendete Darstellung des Dualismus im Menschen,

in Lieb' und Leid, in Thorheit und Weisheit, in Fehl und Tugend.

Der Weg einer konsequenten mythologischen Deutung der Tristansage, in die alte Götterwelt hinein, hat seine Schwierigkeiten, seine Reize, wie seine Gefahren. „Nicht ohne Widerstand schenken verborgene Kräfte den Sterblichen ihre Schätze.“ Geistvoll ist er, nach dem Vorgange Wilhelm Müller's mit der Nibelungensage, von Hermann Kurtz in der Einleitung zu seiner Uebertragung und Vollendung des Gottfried'schen Gedichts betreten worden. Es gilt bei diesem Wege zunächst das Wort, daß über die Herkunft unserer Sage nicht eher etwas Gründliches beigebracht werden kann, als bis das Keltenthum gründlicher durchforscht sein wird, wozu seit nicht überlanger Zeit tüchtige Anläufe genommen sind, ohne wesentliche Abschlüsse gefunden zu haben. Es steht uns noch verhältnißmäßig fern, trotz den hingebenden Bemühungen ausgezeichneter neuerer Forscher, wie namentlich eines Villemarqué.

Auf die Arbeit von Kurtz kann hier nur hingewiesen werden. Nur einige beachtenswerthe Züge im Anschluß an die obigen seien in der bezeichneten Richtung daraus kurz berührt.

Einer der Hauptbestandtheile der Tristansage: die Drachen- und Riesenkämpfe, findet sich in ägyptischen, griechischen und deutschen Mythen wieder. Ihnen allen liegt ein Naturmythos — der Kampf der jugendlichen

Heldenkraft, der lichten Sonnengottheit, mit den titanenhaften, düstren, winterlichen Mächten — zu Grunde. Wenn jene, die Drachenkämpfe, in unserer Sage noch zu lebendiger Geltung gelangen: so treten diese, die Riesenkämpfe, schon verblaßter darin zurück, doch nicht ohne wahrnehmbare Spur. Nur noch ein gewöhnlicher Räuber, Urgan, steht riesenhaft da, während Morold vermöge der ihm gewidmeten Schilderung den ehemaligen Riesen nur verräth.

Wenn die alten Ueberlieferungen der verschiedenen Völker überhaupt im Laufe der Zeit die Vermenschlichung des ursprünglich Mythisch-Wunderbaren zu erfahren haben, ohne daß diese die Spuren des Urkerns ganz abzustreifen vermag: so zeigt sich die gleiche Erscheinung auch bei der Tristansage. Siegfried's hehlende Tarnkappe ragt noch in die alte Göttersphäre hinein: Tristan's Verkleidung und Namensmummerei erscheint ganz menschlich-natürlich; wie schwach aber auch der Schimmer, er deutet in leisen Streifen auf jene Region hin.

Tristan dringt mit Kaedin in die Burg des Nampotenis ein, um dessen Frau zu besuchen, — ein sehr menschlicher Zug. Mag es nun auch gewagt erscheinen, ihn aus mythischem Keim herzuleiten, so liegt doch der Hinblick auf das Eindringen des Theseus mit Pirithoos in die Unterwelt zur Entführung der Persephone nicht allzufern. Der bereits angedeutete Zug in der Theseus-

sage, wonach der Steuermann das schwarze Segel dem Schiffe läßt und der Vater des Helden aus Verzweiflung über dessen vermeintlichen Tod sich in die Wellen stürzt, hat seine Parallele in der, Tristan entseelenden Lüge der weißhändigen Isolde und darf — neben der verbotenen Frage bei Lohengrin, dem unzeitigen Frageunterlassen des Parzival, dem verhängnißvollen Ausplaudern bei Baldur und Siegfried — an den unbedachten Schrei der Königin von Byblos um ihr Kind, welcher die Isis unterbricht, als sie dieses unsterblich zu machen im Begriff steht, oder an die griechische Demeter mit Demophon gemahnen. — Tristan erkämpft Isolde durch Fällung des Drachen, um sie aus politischen Beweggründen einem ungekannten und ungeliebten Greise zu überliefern, der sie, einem zweiten Drachen gleich, zu hüten sucht. Der alte Mythos zeigt uns eine in die Gewalt eines Drachen gegebene Jungfrau und eine in die Unterwelt entführte Göttin, — die finstere, dämonische Macht, welche der Oberwelt die blühende Jugend entführt und sie festhält.

Dramas, Gluck's Zeitgenosse, in seiner klassischen Abhandlung über die Oper: Saggio sopra l'opera in musica, Pisa 1762 (p. 251—327 der Livorner Ausgabe vom Jahre 1764) — „vielleicht fügt es sich einmal, daß unter dem Schutz eines Fürsten, der die Künste kennt und liebt, die Vorstellung des musikalischen Dramas wieder zu ihrem alten Glanze gelange. Man würde alsdann gewahren, daß ein schönes, prächtiges Theater ein Ort sei, nicht, eine lärmende Versammlung aufzunehmen, sondern ein feierlicher Hörsaal, in welchem die Addison, die Dryden, die Marcelli ꝛc. sitzen könnten. Sie hätten dann keine Ursache mehr, zu sagen, die Oper sei ein unzusammenhängendes, monströses und groteskes Unding; sie würden im Gegentheil ein wahres Bild der alten Tragödie darin erblicken, wo sich Architektur, Poesie, Musik, Tanz und scenischer Apparat vereinigen, die Illusion hervorzubringen, die über dem Menschen so viele Macht hat und ihm aus tausend vereinzelten Freuden eine ganze und einzige schafft.“ —

Der eine jener Stoffe, die in der Seele des Dichters walteten und sie bewegten, war „Tristan und Isolde“. Ihm zunächst nun galt das Vollbringen, die künstlerische Ausgestaltung. Sie ist ihm in reichem Maße geworden.

Das Nibelungen-Werk aber, Wagner's reifste und höchste Frucht, darf, denk' ich, und wird es der Genius

der Kunst fügen, — als ein Ganzes nunmehr wohl in nicht ferner Zeit begrüßt werden und der Welt gewonnen heißen.

Der Zweck heischte es, den Weg aus den Ueberlieferungen und alten Gestaltungen der Vergangenheit zur Gegenwart einzuschlagen. Er wird sich als lohnend erweisen.

Richard Wagner's Tristan-Dichtung (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1859) läßt sich in ihrem Stoff und ihrer Fabel, in ihren psychologisch menschlichen Beziehungen, ihrer ethisch künstlerischen Bedeutung, ihrer ganzen Grundidee nur auf dem hier betretenen Pfade völlig erkennen und nach dieser einen erheblichen Seite hin richtig würdigen. Und diese Seite ist's, welcher vornehmlich die gegenwärtige Darstellung gilt. Die andere: die ästhetisch künstlerische, die Beleuchtung des Kunstwerks als solchen, also die rein dramaturgische — gewiß von höchstem Belang an sich — kann bei der Natur unserer Aufgabe und dem gesteckten Ziele zu erschöpfender Geltung nicht gelangen, wenn sie auch selbstverständlich dem gezogenen engern Kreise durchaus nicht fremd bleiben darf. Wäre dieser Kreis aber auch weiter, — schon ein Umstand trägt die gebotene Beschränkung in sich. Gerade in diesem Kunstwerke sind Wortgedicht und Musik so in einander

Dramas, Gluck's Zeitgenosse, in seiner klassischen Abhandlung über die Oper: Saggio sopra l'opera in musica, Pisa 1762 (p. 251—327 der Livorner Ausgabe vom Jahre 1764) — „vielleicht fügt es sich einmal, daß unter dem Schutz eines Fürsten, der die Künste kennt und liebt, die Vorstellung des musikalischen Dramas wieder zu ihrem alten Glanze gelange. Man würde alsdann gewahren, daß ein schönes, prächtiges Theater ein Ort sei, nicht, eine lärmende Versammlung aufzunehmen, sondern ein feierlicher Hörsaal, in welchem die Addison, die Dryden, die Marcelli ꝛc. sitzen könnten. Sie hätten dann keine Ursache mehr, zu sagen, die Oper sei ein unzusammenhängendes, monströses und groteskes Unding; sie würden im Gegentheil ein wahres Bild der alten Tragödie darin erblicken, wo sich Architektur, Poesie, Musik, Tanz und scenischer Apparat vereinigen, die Illusion hervorzubringen, die über dem Menschen so viele Macht hat und ihm aus tausend vereinzelten Freuden eine ganze und einzige schafft.“ —

Der eine jener Stoffe, die in der Seele des Dichters walteten und sie bewegten, war „Tristan und Isolde“. Ihm zunächst nun galt das Vollbringen, die künstlerische Ausgestaltung. Sie ist ihm in reichem Maße geworden.

Das Nibelungen-Werk aber, Wagner's reiffste und höchste Frucht, darf, denk' ich, und wird es der Genius

der Kunst fügen, — als ein Ganzes nunmehr wohl in nicht ferner Zeit begrüßt werden und der Welt gewonnen heißen.

Der Zweck heischte es, den Weg aus den Ueberlieferungen und alten Gestaltungen der Vergangenheit zur Gegenwart einzuschlagen. Er wird sich als lohnend erweisen.

Richard Wagner's Tristan-Dichtung (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1859) läßt sich in ihrem Stoff und ihrer Fabel, in ihren psychologisch menschlichen Beziehungen, ihrer ethisch künstlerischen Bedeutung, ihrer ganzen Grundidee nur auf dem hier betretenen Pfade völlig erkennen und nach dieser einen erheblichen Seite hin richtig würdigen. Und diese Seite ist's, welcher vornehmlich die gegenwärtige Darstellung gilt. Die andere: die ästhetisch künstlerische, die Beleuchtung des Kunstwerks als solchen, also die rein dramaturgische — gewiß von höchstem Belang an sich — kann bei der Natur unserer Aufgabe und dem gesteckten Ziele zu erschöpfender Geltung nicht gelangen, wenn sie auch selbstverständlich dem gezogenen engern Kreise durchaus nicht fremd bleiben darf. Wäre dieser Kreis aber auch weiter, — schon ein Umstand trägt die gebotene Beschränkung in sich. Gerade in diesem Kunstwerke sind Wortgedicht und Musik so in einander

verwoben und verschmolzen, so sich gegenseitig bedingend, so durchaus Eins, die Anforderung Gluck's an das musikalische Drama, es müsse die Uebereinstimmung zwischen den Worten und dem Gesange von der Art sein, daß weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein scheine,[22]) ist in unserm Werke so erfüllt, daß nur das öftere Sehen und Hören, das lebendige sinnlich-geistige Wahrnehmen, ihm sein volles Recht widerfahren lassen kann, und alle Beschreibung, alle dramatische Analyse oder Synthese nur ein schwaches, meist farbloses Bild zu zeigen vermag, somit unzureichend erscheinen muß. Die Unmittelbarkeit der Scene neben dem anhaltenden Umgange mit dem Werke ist nirgends eine lebendigere und gebietendere Macht, als bei Wagner's „Tristan und Isolde". Wie diese Schöpfung nicht für den Augenblick geboren, so kann ihr auch der Augenblick nicht gerecht werden. War es im Grunde anders bei den Vorausgegangenen des Dichterkomponisten?

Dies, mit Beziehung auf die Andeutung im Vorwort, zur richtigen Betrachtung und billigen Beurtheilung des unserm dichterischen Vorwurfe gegenüber eingenommenen Standpunktes. —

Wagner's künstlerisches Sein und Wesen mußte die ersten gewichtigen Phasen jenes großen Themas der Liebe durchlaufen, die im „Fliegenden Holländer", im „Tannhäuser" und im „Lohengrin" sich erheben und

erfüllen, bevor es zu der Höhe des „Nibelungen-Rin-ges" und des „Tristan" gelangen konnte: ein Steigen Schritt für Schritt und doch mit den Schwingen des Genius. Den Blick zum Erkennen des Tristanstoffs hat ihm sein eigenes Selbst verliehen, den für die Gestaltung zum blühenden und reifen Kunstwerk der „Nibelungen-Ring" geschärft, — wie denn die Bedeutung der Tristansage in ihrer wunderbaren Tiefe, ihrer geheimnißvollen Macht und Größe an Wucht und Glanz, an Schönheit und Reiz gewinnt, je näher der wahre Dichter an sie herantritt, sich ihr zu eigen giebt, um sich ihrer zu bemächtigen. Aber nicht hat sich Wagner der Dichter begnügt und begnügen können, an die vorgefundene Ausbeute aus dem Schacht dieses Stoffs heranzuschreiten, sie zu ergreifen und ihre Elemente neu zu formen: — in den Schacht selbst ist er gestiegen, hat seine reichen Schätze zu Tage gefördert und ihr lauteres Metall zur neuen Schöne des edlen Kunstwerks geformt.

Treten auch wir denn an das so Dargebotene heran und machen wir, mit dem Auge der Seele und des Geistes schauend, den Versuch, zu erkennen und zu genießen.

1.
Die Handlung und die Charaktere.

Wagner nennt sein dramatisches Gedicht eine „Handlung“. Eine solche ist es in umfassender Bedeutung als Gesammtbegriff, oder vielmehr als Seele und Kennzeichen des Dramas im Aristotelischen Sinne, dessen Leben das Handeln ist, durch Situationen erzeugt, durch Charaktere genährt und getragen, die in sich nothwendige und folgerichtige Verknüpfung der Begebenheiten. Hat er mit „Lohengrin“ den Kreis seiner „Opern“-Dichtungen geschlossen, um, der Natur des Gegenstandes nach, seine „Nibelungen“ zur Größe der Tetralogie oder Trilogie im Geiste der Alten als Festspiel zu erheben: so war ihm das auf engere Grenzen angewiesene Tristan-Drama eine Handlung, die aus dem Lebensnerv seiner Menschen zum einfachen Gebilde des Thuns, des Kämpfens und Leidens geboren und entfaltet wird.

Wir fassen für unsere Tendenz die Handlung zunächst auf als den Verlauf der Fabel, wie sie Glied an Glied fügt, ihr Faden sich entspinnt, sich entwickelt und abspinnt, ihr Knoten sich schürzt und löst, die scenische Reihenfolge des Geschehenden, — im Gegensatze zu den Charakteren, als solchen, den Trägern der Handlung; nur daß freilich das innere Leben dieser Träger

und Faktoren auch in jenem Ueberblick überall hindurchleuchtet. Für das Verständniß der dramatischen Fabel in ihren thatsächlichen und sonst einschlagenden Beziehungen ist der Leser durch alles Vorausgeschickte vorbereitet und orientirt.

Unser dramatischer Dichter hat aus dem vielfach verschlungenen, abwechslungsvollen Getriebe des in den obigen Erzählungen und bei Gottfried enthaltenen Sagenstoffs die Hauptadern des füllereichen Organismus zu einem fest gefügten, einheitlichen Ganzen zusammenströmen lassen, den Kern der Sage aus der Umhüllung herausgeschält und aus ihm sein Seelengemälde gebildet, — ein das Herz erschütterndes und besänftigendes.

Die Wogen der ewig bewegten Seelensee mit ihren Klippen und Untiefen, ihren Stürmen, ihrer wilden Brandung, ihrer beruhigten Ebbe, aus der manch wonniges Eiland hervortaucht, um bald wieder zu versinken, strömen in diesem Gedicht auf und ab, geleitet, gebändigt und vereint von der Macht der dichterischen Idee, die über den Gewässern der Leidenschaft, des Irrens, des Ringens schwebt und all' dies unermeßliche Getriebe zuletzt von sonniger Klarheit erhellen und durchleuchten läßt. Wie bedarf es da der abenteuerlichen, oft arabeskenartig ausschmückenden Begebenheiten, die das Epos in nicht selten überreicher Fülle bietet, dem Kaleidoskop der „großen Oper" wohl erwünscht! Für die Seele und für die Scene des ächten dramatisch-

musikalischen Dichters sind sie nicht da. Seine Welt bewegt sich in engeren und doch viel weiteren Grenzen, — in den Grenzen jener Einheit, die in dem geschlossenen Wirken der Scene unserm Auge den Halt- und Ruhepunkt anweist und zugleich den Gesichtskreis ins Unendliche eröffnet, unserm Ohr in höchster Unmittelbarkeit die Wellenschläge des Gemüths entgegenträgt und sie zuletzt harmonisch zum Einklang reinster Melodie verschmilzt: — Das Leben der Seele als Leben des Gedichtes.

So geartet ist die Welt unsers Musik-Dramas; — ein Mikrokosmus, darin die große Handlung, genannt Liebe, vorgeht und sich erfüllt. —

Tristan führt die für seinen Ohm und König Marke von Kornwall geworbene Braut: Isolde, des Königs Gurmun von Irland und Isolde's, der Königin, Tochter, zu Meer der neuen Heimat zu; Kurwenal ihm, Brangäne ihr zur Seite.

Der erste Aufzug versetzt uns auf das Verdeck des Schiffs, das die kostbare Beute dem Lande ihrer Bestimmung zuträgt, zunächst in ein zeltartiges Gemach darauf, welches reich mit Teppichen behangen und anfangs nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen ist; zur Seite eine Stiege, in den Schiffsraum hinabführend.

Wir sehen Isolde auf einem Ruhebett, das Antlitz in die Kissen gedrückt, während Brangäne durch die

Oeffnung eines zurückgeschlagenen Teppichs zur Seite über Bord schaut.

Ein junger Seemann läßt aus der Höhe, wie vom Maste her, ein Lied ertönen, das, ohne Orchesterbegleitung, erst seine ruhigen, dann bewegteren Klänge ausgießt, sehnsüchtig klagende Klänge der Erinnerung. Sie gelten seinem in Irland zurückgebliebenen Liebchen. Westwärts schweift sein Blick nach dem verlassenen grünen Eiland und seinem „irischen Kinde“ dort, indeß das Schiff „ostwärts streicht, mit frischem Wind der Heimat zu.“

Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen? —
Wehe, wehe! du Wind!
Weh'! ach wehe, mein Kind!
Irische Maid,
Du wilde, minnige Maid!

Die letzten kurzen Worte dieses harmlosen Herzensergusses erschließen sofort das Grundwesen Isolde's, die Tiefe eines ganzen, vollen Menschenherzens und fallen wie ein mächtig zündender Funke in ihre Seele. Auf sich muß sie die „wilde, minnige irische Maid“ beziehen, und:

Wer wagt, mich zu höhnen?

ist ihr erster jäher Ausruf. Dann verstört umherblickend, fragt sie:

Brangäne, Du? —
Sag', wo sind wir?

Brangäne, kündet sichere Erreichung des schon in blauen Streifen emporsteigenden Landes auf ruhiger See noch vor Abend.

„Welches Land?" fragt Isolde, und auf die Antwort: „Kornwalls grünen Strand" verkündet sie der bestürzten Gefährtin den Entschluß: „Nimmermehr! Nicht heut', nicht morgen!"

So, mit Einem Schlage, öffnen sich uns Situation und Seelenstimmung. Das auf sanften Wellen seinem festlichen Ziel mit gebläheten Segeln ruhig zugleitende stolze Fahrzeug, die milde, unbewußt beziehungsschwere Klage aus der Brust des einen seiner Bewohner zurück und vorwärts tragend, die Spannung des Augenblicks, die grollenden, von diesen beiden Mächten aufgewühlten Wogen der Weibesbrust: — alle diese Kontraste im Kampf mit einander, der — wir fühlen es alsbald — zur Entscheidung strebt.

Gewaltig wirbeln die Seelenströmungen nun auf, die bis jetzt im qualvollen Herzen verschlossen rannen. In wildem Hohn grollt Isolde dem „entarteten, der Ahnen unwerthen Geschlechte", vorwurfsvoll der Mutter, welche „die Macht vergab, über Meer und Sturm zu gebieten", und nur noch die „zahme Kunst der Zauberei besitzt, Balsamtränke zu brauen". Aus sich selbst ruft sie mit unheimlicher Gluth „die kühne

Gewalt“ wieder wach, den Winden „ihren Willen zu, das träumende Meer aus dem Schlafe zu treiben, aus dem Grunde seine grollende Gier zu wecken, ihm die Beute zu zeigen, die sie ihm biete, das trotzige Schiff zu zerschlagen, seine Trümmer zu verschlingen“, —

Und was auf ihm lebt,
den wehenden Athem,
den laß ich euch Winden zum Lohn!

Die entfesselten Dämonen ihrer Brust, nicht vermögen sie, den Willen der Gebieterin, in welcher wir einen Rest alten Heidenthums aufflammen sehen, zu vollziehen. Ohnmächtig der Beschwörung, kehren sie gegen die Herrin selbst ihre Waffen, ihr allein, nicht dem Schiff, nicht dem „wehenden Athem“ darauf Gefahr und Tod drohend. Wie können die Bitten Brangäne's — aus derem Munde wir vernehmen, wie die Fürstin thränenlos von den Eltern geschieden, kalt und stumm, bleich und schweigend, ohne Nahrung, ohne Schlaf, wild verstört, starr und elend auf der Fahrt zugebracht, — wie können diese Bitten, zu künden, was sie quäle, anders als verhallen?

Luft! Luft!
Mir erstickt das Herz.
Oeffne, öffne dort weit!

ist die einzige traurig-gewuchtige Antwort.

Wir ahnen, daß sich in ihr etwas berge, was zum jähesten Ausbruch sich hervorringen muß: des Unglücks jammervolle Lage, die Lage einer vom heftigsten Weh durchschütterten Braut, ein geopfertes Weib, dem etwas Ungeheuerliches die Seele zerreißt und längst erzeugten, still keimenden Entschluß gebiert. Es giebt für sie kein Entrinnen mehr aus diesem Wirrsal und Elend, als — das letzte. Das hören wir aus Wort und Ton unmittelbar heraus. An der Schwelle schon gewähren sie einen Einblick in die Abgründe des durchfurchten Herzens, das wir eine ganze Stufenleiter der Empfindungen durchlaufen sehen. Das tragische Mitleid und die ihm verschwisterte tragische Furcht beginnen schon hier, in den ersten Stadien der großen Exposition, ihre Linien zu ziehen und ihre Wurzeln zu schlagen. Wie einfach die Mittel hierzu! wie frisch, klar und treu die Züge des ergreifenden Seelengemäldes! —

Brangäne gehorcht dem Befehl, zu öffnen, die Vorhänge in der Mitte auseinander ziehend. Nun bietet sich dem Blick das ganze Schiff bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus das Meer und der Horizont. Ein reges Leben thut sich vor uns auf, ein ganz anderes, als das noch viel regere in und aus der Brust Isolde's. Um den Hauptmast in der Mitte Seevolk, dort mit Tauen beschäftigt, hier gelagert; über sie hinaus am Steuerbord Ritter und Knappen,

gleichfalls gelagert. Von ihnen etwas entfernt Tristan mit verschränkten Armen stehend und sinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachlässig hingestreckt, Kurwenal. Vom Maste her erklingt wieder der Gesang des Seemanns.

Isolde's Blick hat nur Eine Richtung: auf den Führer, Tristan. Starr heftet sich ihr Auge auf diesen. Und alsobald, mit zwei Worten, erfahren wir, warum, — warum dies Alles:

Mir erkoren, —
mir verloren.

Ihr ganzes Geheimniß ist hiermit enthüllt. Nun sehen wir bis in die Tiefe ihres Herzens: der Liebe Pein, der Liebe Gluth, der Liebe Haß, den daraus gereiften Entschluß, im Rückblick auf hohe, uns bekannte Thaten des Helden aus der Vergangenheit, im Anschauen seiner jetzigen, ihr fluchwürdig-feigen, verrätherischen That, im Hinausblick auf das ihm und ihr von ihrer Hand bereitete Loos der nächsten Zukunft.

Hehr und heil,
kühn und feig —:
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

Sein Haupt von ihr dem Tode geweiht, ihr Herz von ihm und von ihr selbst.

Dies Alles — eine Welt der Seelenaffekte des Weibes — in jene wenigen Zeilen zusammengedrängt.

Wagner theilt uns — diese allgemeine Bemerkung gilt hier, bei der ersten Scene, wie für sein ganzes Drama — die großen Umständlichkeiten, die wir nothwendig wissen müssen, durch seine Figuren mit; aber er läßt sie dabei erregt aus der Situation sprechen, so daß uns der nothwendige, nichtscenische Inhalt nicht nur in scenischer Form, sondern auch scenisch belebt zufließt.[23]) Er besitzt die nicht minder hohe Kunst, in wenig Zügen des Wortgedichts einen ganzen großen Gedankeninhalt zu umfassen und ihn der Musik zur vollendenden und vollendeten Ausprägung zuzuweisen. In dem Worte ruht der Ton; aber dieser erst in seiner Fülle erschöpft mit seiner melodisch-harmonischen Gewalt, Wahrheit und Schönheit die Seele des Worts, die Stimmung und Situation bis auf den Grund.

Das unbeschreiblich bewegte Leben, das mit den in charakteristischer Wendung und Färbung durchgeführten musikalischen Grundmotiven gleich in der ersten Scene, bei der Beschwörung der Elemente, beim Anblick des Geliebten, des Erkorenen und Verlorenen, beim Entschlusse des gemeinsamen Untergehens mit ihm sich kund giebt, findet erst in der Tonsprache des Gesanges und des Orchesters seine Vertiefung und Ausbreitung, seine dramatische Vollgeltung und Weihe.

Und so überall im Verlaufe des großen Ganzen, in allen seinen Einzelnheiten, seinen Höhen und Flächen. In keinem der bekannten früheren Werke des Dichter-Komponisten weht so künstlerisch-konsequent diese einheitliche, durch eben so einfache, als großartige und feine Mittel bewirkte Stimmung mit allen ihren Abstufungen und Strömungen. —

Unheimlichen Lachens fragt Isolde Brangänen: „Was hältst du von dem Knechte?" und zeigt auf die Gegenfrage, wen sie meine? auf den „Helden",

der meinem Blick
den seinen birgt,
in Scham und Scheue
abwärts schaut.

Der von Brangäne errathene Tristan, „der Held ohne Gleiche, der hochgepriesene Mann", ist ihr der Mann,

der zagend vor dem Streiche
sich flüchtet, wo er kann,
weil eine Braut er als Leiche
für seinen Herrn gewann.

So deutet sie Tristan's zurückhaltendes Gebaren während der Fahrt, wo „der zage Held der Ehren Gruß und zücht'ge Art" der Herrin vergessen, „daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche", —

O, er weiß
wohl warum!

Isolde schreitet nun zur Ausführung ihres Entschlusses; sie sendet die Gefährtin mit der Weisung an Tristan ab, schleunig ihr zu nahen:

Befehlen ließ
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Isolde.

Brangäne eilt zum Vollzug des Auftrags dem Steuerbord zu, von Isolde's Blicken verfolgt. Kurwenal zupft als er Jene nahen sieht, Tristan am Gewande: „hab' Acht, Tristan! Botschaft von Isolde." Bei diesen Worten fährt Tristan mit dem Ausruf auf: „Was ist? — Isolde?" faßt sich aber, als Brangäne vor ihm anlangt, mit der Frage an sie: „Von meiner Herrin?" — Der Aufforderung, vor dieser zu erscheinen, sucht er auszuweichen, nicht in „Scham", wohl aber in „Scheu", einer andern Scheu, als Isolde wähnt, — zuletzt mit den Worten:

Auf jeder Stelle
wo ich steh',
getreulich dien' ich ihr,
der Frauen höchste Ehr'.
Ließ ich das Steuer
jetzt zur Stund,

wie lenkt' ich sicher den Kiel
zu König Marke's Land?

„Was höhnst du mich?" entgegnet Brangäne und verkündet nun bestimmt jenen „Befehl" der Herrin.

Kurwenal, darob empört, übernimmt die Antwort:

Wer Kornwalls Kron'
und Englands Erb'
an Irlands Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen sein,
die selbst dem Ohm er schenkt.
Ein Herr der Welt
Tristan der Held!
Ich ruf's: du sag's, und grollten
mir tausend Frau Isolten.

Während Tristan durch Geberden ihm zu wehren sucht und Brangäne entrüstet sich zum Weggehen anschickt, singt Kurwenal mit Stolz und Hohn tief einschneidende Mahnung ihr zu:

Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland schwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben:
sein Haupt doch hängt
im Iren-Land,

als Zins gezahlt
von Engelland.
Hei! unser Held Tristan!
Wie der Zins zahlen kann!

Die ganze Mannschaft wiederholt von außen den Schluß dieses Gesanges, eines vom frischen Hauche ächtester Volkspoesie durchweheten kernigen Liedes.

Tristan's Seelenstimmung, — aus kurzen Worten und Linien tritt sie ans Licht, wie vorhin die Isolde's. Die Geliebte ist's, die hoffnungslos Geliebte, die er, der treue Bote, einem Andern zu bringen hat. Liebe und Ehre der Pflicht erfüllen sein Selbst; vor dieser muß jene sich bergen. Der Grund seiner schüchtern zarten Zurückhaltung hat sich offenbart, so fein und schön, wie klar und beredt. Es sind Meisterzüge, hier wie dort.

So stehen die durch Ein Gefühl vereinten Beiden sich gegenüber, mit der Gluth und dem Weh im Herzen, in gegenseitiger Täuschung befangen, getrennt durch äußere Schranken, hoffnungslos. Wie kontrastvoll aber die Gefühlsregung bei ihr, der wilden irischen Maid, und bei ihm, dem still Entsagenden, dem Helden auch im Leiden, und — Verkannten! In ihr aufschäumend, nach Luft strebend, — in ihm verschlossen, die äußere Ruhe der im innersten Grunde erregten Seele. „Geheim durchkämpft ein still Ge-

müth den ganzen Krieg der Liebe", — dürfen wir mit Platen von diesem Tristan sagen.

Die in höchster Spannung und heftigster Aufregung harrende Isolde vernimmt von Brangäne den Vorgang, Tristan's Weigerung. Das Lied Kurwenal's hat sie schon selbst vernommen. Die Gefährtin, die ihre Schmach erfuhr, soll nun auch wissen, was sie ihr schuf. Und so theilt sich denn Isolde rückhaltlos mit. Sie erzählt von einem Kahn, der klein und arm an Irlands Küste schwamm, darinnen ein siecher Mann elend im Sterben lag; wie sie seiner Wunden mit Heilsalben und Balsamsaft getreulich gepflegt; daß in jenem Manne, der Tantris sich mit sorgender List genannt, sie bald Tristan erkannt, da in seinem Schwerte sie die Scharte gewahrte, darein genau ein Splitter sich fügte, den einst im Haupte Morold's, zum Hohn ihr heimgesandt, sie gefunden. Mit gezücktem Schwerte trat sie zu ihm, Morold's Tod zu rächen.

Von seinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —
er sah mir in die Augen.
Seines Elends
jammerte mich;
das Schwert — das ließ ich fallen.

(Gottfried von Straßburg singt:

„Sie sah dem Feind in's Angesicht,
Und mocht' ihn doch erschlagen nicht;
Die süße Weibheit fiel ihr gleich
In den Arm und brach den Streich.
Das Schwert warf sie von ihr
Und sprach mit Weinen: Wehe mir,
Daß ich erlebte diesen Tag!")

Sie heilte die Wunde, die Morold schlug, daß er gesunde und nach Hause kehre, mit dem Blick sie nicht mehr beschwere, und er schwur ihr Dank und Treue. Wie hält er diese Eide? Als Tristan kehrt er kühn zurück, für Kornwalls müden König, den Fürsten der zinspflichtigen Kornen, Irlands Erbin zur Ehe zu begehren, er selbst das von ihr verborgen gewähnte Geheimniß seiner Heilung durch sie verrathend, Triebfeder zu ihrer Schmach. Stolz und Haß im Busen, flucht sie dem „Verruchten". Rache, Tod ihm, Tod ihnen Beiden.

Brangäne sucht nach Trost und Beschwichtigung. „Welch' eitles Zürnen? Was Tristan dir dankte, konnt' er es höher lohnen, als daß er dem eigenen Erbe entsagte, um dir die herrlichste Krone zu bieten? Mit dem edlen Manne von mildem Muth, dem ein hehrster Held so treulich dient, wer möchte als seine Gattin sich nicht glücklich fühlen?"

Ungeminnt
den hehrsten Mann
stets mir nahe zu sehen, —
wie könnt' ich die Qual bestehen!

ruft Isolde, starr vor sich hinblickend.

Ungeminnt ist Isolde Brangänen nicht denkbar. Doch den Erkorenen, wär' er so kalt, den wüßte sie bald zu binden.

Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?

Dieser Rath gemahnt Isolden recht; willkommen preist sie jene Künste. Aus der goldenen Truhe mit den Zaubertränken wählt sie, zu Brangäne's Entsetzen, den Todestrank.

Mit wachsendem Schreck vernimmt sie den Ruf des Schiffsvolks:

Am Untermast
die Segel ein!

Das deutet schnelle Fahrt und Nähe des Landes, das drängt zur Ausführung des Gewollten.

Kurwenal, mit Ungestüm eintretend, fordert die

Frauen auf, sich zu rüsten und bittet in Tristan's Auftrag Isolde,

für's Land sich zu bereiten,
daß er sie könnt' geleiten.

Isolde, nachdem sie zuerst bei der Meldung in Schauer zusammengefahren, sendet gefaßt und würdevoll den anfangs trotzig widerstrebenden Boten mit der gesteigert wiederholten Weisung an Tristan zurück:

Nicht wollt' ich mich bereiten,
an's Land ihn zu begleiten;
nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
begehrte Vergessen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüßte Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

An Brangäne's Herz fliegend ruft sie ihr zu:

Nun leb' wohl, Brangäne!
Grüß mir die Welt,
grüße mir Vater und Mutter!

und heißt der bestürzt Fragenden, den ihr gewiesenen „Sühnetrank“ schnell zu rüsten, den sie selbst dem Schrein entnimmt mit dem Befehl an die Gefährtin,

ihn in die goldene Schale zu gießen. — „Für wen?“ fragt diese. „Wer mich betrog. Tristan trinke mir Sühne!“

Die mit Entsetzen um Schonung flehende Brangäne ruft Isolde selbst für sich zur Schonung auf, mit Erinnerung an die von der Gefährtin früher gerühmte Fürsorge der Mutter, die für „Weh und Wunden Balsam, für böse Gifte Gegengift“ gegeben,

für tiefstes Weh,
für höchstes Leid
gab sie den Todes-Trank.
Der Tod nun sag' ihr Dank!

Als die kaum ihrer mächtige Brangäne die Frage: „Der Trank?“ hervorgestammelt, tritt Kurwenal mit der Meldung: „Herr Tristan“ ein.

Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenraffend, schreitet mit großer Haltung dem Ruhebett zu, auf dessen Kopfende sie sich stützt, während sie fest den Blick dem Eingange zuwendet. Tristan tritt ein und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen; Isolde ist mit heftigster Aufregung in seinen Anblick versunken.

Wir sind an der Katastrophe des ersten Aufzugs, die zugleich die Peripetie in sich birgt, um die Endkatastrophe anzubahnen.

Die beiden Hauptfiguren selbst stehen sich nun

gegenüber in unmittelbarer Nähe, Aug' in Auge. Jene die furchtbar erregte Meeresfluth, ein Weib in bewußtvoller Dämonie; Dieser ein still und tief gehendes Gewässer, die Ruhe und Würde der Fassung und ergebungsvoll bescheidener Erwartung. Es ist die dumpfe Gewitterschwüle der Situation, in welcher die Blitze züngeln um — in ungeahnter Weise — sich zu entladen.

Im ganzen Bereiche der deutschen Scene giebt es keine Momente, wo die dramatische Spannung psychologisch treuer sich vorbereitete, zu größerer Höhe heranstiege und zu gewichtigerer Intensität sich zusammenfaßte.

War in der Erzählung Isolde's an Brangäne der Ausdruck stürmischer Leidenschaft und tiefsten Schmerzes musikalisch zu einem ergreifenden Seelengebilde verschmolzen, dann das Ringen nach dem mit dem Anblick der verhängnißvollen Tränke immer fester hervortretenden Entschlusse des Untergangs veranschaulicht; bewegte sich nach dem heiter-lebhaften Motive des Schiffsvolkgesanges das musikalische Zwiegespräch zwischen Isolde und Kurwenal auf der Basis des bewußtesten, unabänderlichen Beschlusses von Seiten Isolde's und des Gebarens des in seiner Freude wie in seinem Gehorsam schlichten Dieners; tönte aus dem nun folgenden Erguß der zerrissenen und doch so resoluten Weibesbrust und aus den Klängen der Instrumente das stürmische Aufjauchzen mit dem Versinken in dumpf

klagenden Schmerz, — charakterisirt durch die sich begegnenden beiden musikalischen Motiven der Liebessehnsucht und des Todesganges, welch' letzteres die unheimliche Figur der Bässe prägnant kennzeichnet: — so kündigt sich das Wesen des Menschen und Helden Tristan, auf welchen sich nunmehr unsere erwartungsvollste Theilnahme richtet, Liebe und ehrenfeste Mannheit, noch vor dessen Eintritt bei Isolde durch ein neues Motiv der Musik dergestalt schön und sinnig-charaktervoll an, daß augenblickliche Beruhigung und Erhebung nach den vorausgegangenen wechselreichen Strömungen in uns einziehen, nicht ohne die Spannung der Situation wesentlich zu verstärken.

Die bescheiden-schlichte Frage Tristan's an die „Herrin", zu begehren, was sie wünsche, bricht das Schweigen.

Nun entspinnt sich ein Dialog so erregter Art, daß alle Schilderung nur ein schwaches Abbild der ganz außerordentlichen, ja, in ihrer Art einzigen Scene zu gewähren vermag. Der Grundriß nur sei angedeutet und zugleich weiter derjenige der ganzen gewaltigen Scene bis zu Ende.

„Du wüßtest nicht, was ich begehre, da doch die Furcht, mir's zu erfüllen, dich meinem Blick entfernt hielt?"

„Ehrfurcht hielt mich in Acht".

„Ist auch Ungehorsam Ehrfurcht?"

„Gehorsam einzig bannte mich.“

„Rieth dein Dienst dir Unsitte gegen das Gemal des Herrn?“

„Die Sitte lehrt, daß zur Brautfahrt der Brautwerber meide die Braut.“

„Aus welcher Sorge?“

„Fragt die Sitte.“

„Da du so sittsam, mein Herr Tristan, auch einer Sitte sei du gemahnt: den Feind zu sühnen.“

„Und welchen Feind?“

„Frag' deine Furcht! Blutschuld schwebt zwischen uns.“

„Die ward gesühnt.“

„Nicht zwischen uns.“

„Im offenen Feld, vor allem Volk ward Urfehde geschworen.“

„Nicht da war's, wo ich Tantris barg, wo Tristan mir verfiel, der in stiller Kammer krank lag, vor dem ich stumm mit dem Schwerte stand. Was ich damals mit Hand und Mund gelobt, das schwur ich schweigend zu halten.“

„Was schwurt ihr, Frau?“

„Rache für Morold.“

„Müht euch die?“

„Angelobt war er mir, der hehre Irenheld. Warum ich dich, den Siechen und Matten, nicht schlug? Ich pflegte des Wunden, daß den Geheilten

rächend schlüge der Mann, der Isolden ihm abgewann. Da die Männer sich dir vertragen, wer muß nun Tristan schlagen?"

„War Morold dir so werth,
nun wieder so nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß du dir's nicht entfallen läßt," —

so die düstere Entgegnung des bleichen Tristan, der Isolden sein eigen Schwert hinreicht.

„Nein! Da einst dein Schwert ich schwang, als dein Blick mein Bild sich stahl, ob ich Herrn Marke tauge als Gemal, das Schwert — da ließ ich's sinken. Nun laß uns Sühne trinken!" —

Ein Wink an die schaudernde Brangäne befiehlt Bereitung des Trankes. Der Ruf des Schiffsvolks: „Am Obermast die Segel ein!" ertönt.

„Wo sind wir?" ist die in sinnendem Brüten auffahrende Frage Tristan's.

„Hart am Ziele! Gewinn' ich Sühne? Was hast du mir zu sagen?"

„Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen.
Fass' ich, was sie verschwieg,
verschweig' ich, was sie nicht faßt!"

Die „Herrin des Schweigens" ist Isolde. Tristan's ruhig-tiefer Blick, der Blick des still liebenden Mannesherzens, ist in Isolde's Seele gedrungen; er ahnt und

faßt, was das „sinkende Schwert" bedeute, er selbst aber, treu seiner Pflicht, seiner Ehre, seinem Wesen, „verschweigt, was sie nicht faßt": seine Liebe zu ihr, — denn diese darf er nicht bekennen.

Neue Schiffsrufe. Brangäne reicht die gefüllte Trinkschale.

„Du vernimmst den Ruf. Wir sind am Ziele. In kurzer Frist stehen wir (höhnend) vor König Marke, dem du deine That der Heimführung der Gattin erzählen wirst, und daß, Dank solcher Gabe, ein süßer Sühnetrank von ihr lohne."

„Ich kenne die Wunderkraft der Künste euerer Mutter. Den Becher nehm' ich an, daß ganz ich heut' genese. Mein Sühneeid, den ich zum Dank dir sage, ist:

Tristan's Ehre — höchste Treu':
Tristan's Elend — höchster Trotz.
Trug des Herzens; — Traum der Ahnung:
Ew'ger Trauer — einz'ger Trost.
Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank.

Tristan setzt an und trinkt. Isolde entreißt ihm die Schale. „Betrug auch hier? Mein die Hälfte! Verräther, ich trink' sie dir!"

Isolde leert die Schale und wirft sie fort. — Beide, vom Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung unverwandt in

die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. Zittern ergreift sie. Krampfhaft fassen sie sich an das Herz und führen die Hand wieder an die Stirn. Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von neuem mit steigender Sehnsucht auf einander. Endlich sinken sie sich in die Arme. Brangäne's klagender Ruf schreckt sie aus der Umarmung, nachdem vorher begrüßender Trompetenklang vom Lande her erschallte. In höchstem Entzücken ergießen sich die Gefühle des Paares. Aus Nacht zum Licht. Die aufgerissenen Vorhänge des Schiffes zeigen das von Rittern und Schiffsleuten erfüllte Fahrzeug, die jubelnd über Bord winken dem nahen, mit hoher Felsenburg gekrönten Ufer zu. Brangäne bekleidet mit Hülfe der herbeieilenden Frauen Isolden mit Königsmantel und Königsschmuck.

Neue Jubelrufe der ganzen Schiffsmannschaft. Kurwenal meldet das Nahen Marke's nebst reichem Hofgesinde zu Nachen. In Verwirrung aufblickend, ruft Tristan: „Wer naht?" „Der König!" sagt Kurwenal. „Welcher König?" — Der Ruf der Männer: „Heil König Marke!" sagt es ihm, dem nun starr wie sinnlos mit den Worten: „Marke? Was will er?" nach dem Lande Blickenden. — Isolde fragt Brangänen in Verwirrung nach dem Rufe, und auf die weitere Frage: „Wo bin ich? Leb' ich? Ha, welcher Trank!" ist die verzweiflungsvolle Antwort Brangäne's: „Der Liebes-

trank!" Entsetzt starrt Isolde auf Tristan und stürzt mit dem Rufe: „Muß ich leben?" ohnmächtig an seine Brust. Die Frauen haben die Herrin auf Brangäne's Wink unterstützt.

O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

ist Tristan's Trauerwort. „Heil dem König! Kornwall Heil!" ertönt der Jubelgesang der Männer. — Leute sind über Bord gestiegen; andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die alsbald bevorstehende Ankunft der Erwarteten. — So schließt der erste Aufzug.

Wie die Musik in außerordentlichster Abwechslung die psychischen Stimmungen, das reiche Gefühlsleben dieser großartigen Scene zeichnet, mit einer mächtigen Farbenfülle durchdringt und endlich in der Zusammenmündung der vornehmlichsten Hauptmotive (der beiden in seelisch-treuer Ausgestaltung sich hindurchziehenden des Todestranks und des Minnetranks, sowie des Seefahrtslebens) das große Gebilde zum Abschluß bringt, läßt sich an dieser Stelle nur andeuten, nicht beschreiben. Aber man darf wohl diesen Aufzug als das Tiefste und Eigenste bezeichnen, was im Musik-Drama, als spezifischer Kunstform, bis jetzt geschaffen worden.

Verweilen wir hier ein wenig zu einem kurzen Rückblick.

Etwas durchaus Neues in Situation und Charakterentfaltung ist uns schon in diesem ersten Akte geboten, selbst wenn man zunächst von dem Faktor der Musik absieht und nur die Wortdichtung als solche betrachtet.

In wie vielfältiger Gliederung der Ereignisse und der Seelenregungen auch die Handlung dieses ersten Aufzugs ausgebreitet daliegt: es ist eine einzige große Scene, die er bietet, d. h. ein abgeschlossenes, einheitliches Ganzes. Kein Stein, auch der kleinste nicht, kann aus diesem granitnen Bau mit dem lebendigsten Geäder, aus diesem geistigen Gefüge genommen werden. Unbeeinträchtigt durch Alles, was auch nur auf Augenblicke in die angebahnte Richtung der Empfindungen und der Spannung hineingriffe, sehen wir ohne Hemmung wie ohne Ueberstürzung den Lauf der großen Exposition von seinem Anbeginne bis zum letzten Stadium sich vollziehen. Ein mächtiger Wille lenkt den Gang des Lebensschiffs zweier Herzen und treibt ihn bewußtvoll rastlos der erstrebten Bestimmung zu, um einer ganz andern, von mächtigerem Willen beschlossenen zuzusteuern, an dem jedwede Berechnung scheitert. Die Ruhepunkte des Ganzen sind nur Momente, welche den Strom vertiefen und den Lauf beschleunigen.

Die Charaktere wachsen mit jedem Schritt an Höhe und Gehalt; beide von eigenthümlicher Art, völlig verschieden in den Aeußerungen ihres Seelenlebens, Eins in dem Grundweben ihres innersten Selbst; von feind-

lichen Mächten mit kalter Hand jedes in seine kreisende Bahn geschleudert, die sich berühren und durchkreuzen, auf daß sie sich mit magischer Gewalt anziehen und in Einer aufgehen. Die Kontraste, Kämpfe, Leiden, Konflikte dieser für einander geschaffenen Beiden sind nur die Mittel zur sicheren Erfüllung ihrer unabwendbaren Bestimmung. So sehen wir sie vom Dichter angelegt und mit psychologischer Konsequenz in feinen und großen Zügen ausgeprägt, — ergreifende und rührende Gestalten. Das Rohe des Stoffs, das uns früher entgegentrat, hatte Gottfried auch in der Zeichnung seiner beiden Hauptfiguren gebändigt. Wie schön auch diese Zeichnung, namentlich des Helden, für den Zweck des Epos, dieses Tristan, des in allen Lebenslagen bewundernswürdig gewandten, allzeit fertigen Menschen, wie zart angedeutet und hingehaucht auch die Farben der vor dem Tranke erwachten Liebe des Paares: — unser dramatischer Dichter hat sie von Grund aus neu geformt und zwar so, daß er dem Weibe, bei aller Wahrung der Weiblichkeit, das Leben eingehaucht, das gerade diese von ihm geschaffene Natur, die Tochter eines wilden Landes und Geschlechts, nach den sie so schwer heimsuchenden und erschütternden Vorgängen erfüllen und durchglühen mußte; das Feuer eines vom Aufruhr der Leidenschaften bewegten und bis zum Tode getroffenen Herzen; — während sein Held die reine Größe einer edlen, tief fühlenden, sich selbst bekämpfenden und be-

wältigenden ganzen Manneserscheinung zur Anschauung bringt, einer Erscheinung, die in anderer, nicht minder fesselnden Weise die höchste Theilnahme erweckt.

Die dramatische Dichtung hat so, in Wort und Ton, das Bild Beider mit dem farbenreichsten Kolorit durchgeistet und gehoben; sie hat, wie wir später weiter wahrnehmen werden, diese menschlich schönen Gestalten noch einfach-reiner verklärt, als Sage und Epos.

Welche Wurzeln die Liebe in ihrer Brust geschlagen, erfuhren wir aus dem Innern der Maid und des Mannes, das sie, jedes in seiner Art, uns erschlossen, verschlossen eins gegen das andere im heftigsten Ringen der wunden Seele; — ein langer, fruchtloser Kampf.

Wir sind beim Liebestrank angelangt. Was ist er, dieses elektrische, dieses magische Fluidum? Die alte Sage hat ihn bereits; er ist einer ihrer wesentlichen Bestandtheile geworden und auch in ihrer Fortbildung geblieben. Gottfried zuerst war es, der die wahrscheinlich ursprüngliche Symbolik der alten sinnigen Tradition zur dichterischen Geltung brachte. Der Liebestrank erzeugt bei ihm das Gefühl nicht erst: er weckt nur das Schlummernde und bringt es zur Höhe der zwingenden Gewalt herauf; wandelt das anfänglich Unbewußte in ein Bewußtes um, das im Dunkel des Herzensschreins Ruhende in überwältigende Klarheit, die kein nebelhaftes Bergen mehr duldet.

Auch bei unserm Dichter ist es so. Nicht als Wirkung des Zaubertranks erscheint das Liebesgefühl selbst, — es ruhete schon verschlossen in den Herzen, wo es keimte und wuchs, bei ihr mit heftigen, aber zurückgedämmten Ausbrüchen, bei ihm als stiller, tiefer Quell. Die Hülle wird vom Sonnenlicht gesprengt, der Keim zur Blüthe getrieben; der Funke wird zur weithin erwärmenden und — verzehrenden Flamme. Der Liebestrank ist was bei Goethe die Wahlverwandtschaften sind. Die inneren Mächte des Gemüths sind in dem Liebestranke sinnbildlich dargestellt; aber nicht in ihm blos, auch in dem Todestranke, den Wagner dichterisch sinnvoll, natur- und charaktergetreu als Element dem Ganzen verwoben hat. Erst durch diesen gewinnt jener seine tiefere Bedeutung. Das Wollen des Untergehens nach Allem, was diese Seelen durchtobte und bewegte, mußte mit erschütternder Stärke sich verkünden, um in das heftigste Wollen des Ineinander-Aufgehens sich zu wandeln, die düsteren in die lichten dämonischen Mächte. An der Todespforte, vor der sie stehen, mußte ihnen die Binde von den umflorten Augen fallen: denn an der Schwelle des Todes erst öffnet sich das Auge zum klaren und verklärenden Anschauen.

Und doch — wie sind Beide verschwistert, wie der Todestrank und der Trank der Liebe, die ja selber ein wunderbarer Duft und Zauber, Eins! Sie trinken, unsere Helden, aus demselben Gefäße Liebe und

— Tod: die Liebe gebiert ihnen den Untergang. Beide Schaalen aber enthalten den Trank des Vergessens. Aus der Schaale des Liebestranks beginnen die Wolken des drohenden Hintergrunds aufzusteigen, der bestimmt ist, zu vernichten, zu sühnen und — zu verklären.

Das tragische Mitleid bleibt unangetastet in seinem Rechte und die tragische Furcht mindert sich nicht um das Geringste: denn sie sahen das diesen Menschen durch ihr eigenstes Wesen bestimmte Schicksal sich vorbereiten und nahen. Das dem äußeren Auge gebotene Symbol ist dem inneren die höhere Deutung der Natur-Nothwendigkeit, der wir uns unterwerfen müssen, wenn der von aller trügerischen Hülle befreite Gegenstand uns vor Augen kommt, zu dem wir uns verhalten wie das Eisen zum Magnet;

— der Liebe Götterstrahl,
Der in die Seele schlägt und trifft und zündet,
Wenn sich Verwandtes zu Verwandtem findet; —
Da ist kein Widerstand und keine Wahl.

So kündet schon Wolfram von Eschenbach im Titurel:

Die Jugend zwingt der Minne Band,
Sie kann sich ihrer Kraft nicht entschlagen;
Der Minne Macht bewältigt
Die Nähe wie die Weite.

Und mit jener Natur-Nothwendigkeit geht die tragische Hand in Hand; sie entspringt aus ihr, sie steigt, sie erfüllt sich mit ihr. —

Wir beschreiten die Schwelle des zweiten Aufzugs, der den dramatischen Konflikt bildet; ein Seelengemälde, von dem des ersten wesentlich verschieden und doch aus diesem hervorgewachsen: die aufgesprossene Blüthe der unter Stürmen und Noth gezeitigten Knospe.

In das erwachende neue Leben dieses Abschnitts führt die Musik mit einem den Charakter der nun aufleuchtenden Stimmung in warmen und feurigen Klängen schildernden Einleitungssatze, welcher das mit ungeduldigem Bangen drängende Sehnen und die Wonne beglückter Liebe in zwei Hauptmotiven — der feindliche Tag und die Freundin Nacht — verkündet, denen sich das Liebesmotiv des ersten Aufzugs beigesellt und vermählt.

Die entdeckte neue Welt des Herzens ist nun betreten, ihr Boden den Liebenden mit Blumen bestreut, deren balsamische Düfte berauschende Wellen in den Aether des Minnepaares ergießen. Leicht und sicher gleitet sein Fuß über den Blüthenteppich, der die Abgründe ringsum verhüllt.

Ein Garten mit hohen Bäumen vor Isolde's Gemach, in heller, anmuthiger Sommernacht. An der

geöffneten Thüre eine brennende Fackel. Jagdgetön. Brangäne auf den Stufen am Gemach späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Zu ihr tritt aus dem Gemache, feurig bewegt, Isolde mit der Frage: „Hörst du sie noch?" Ihr selbst ist der Klang schon fern geschwunden. Nicht so Brangäne.

„Dich täuscht des Laubes säuselnd Getön, das lachend schüttelt der Wind", sagt Isolde.

„Dich täuscht deines Wunsches Ungestüm."

„Des Quells sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher, der im Schweigen der Nacht nur mir lacht. Willst du den Geliebten noch fern mir halten?"

„O hör' mein Warnen! Dessen du harrst, dessen harren auch Andere noch. Ihr seid von Melot umgarnt, der mit böser List schon da, als dich, die Wankende, König Marke zuerst umpfing, nur Tristan ins Auge faßte."

„Ist nicht Melot Tristan's treuester Freund?"

„Von Tristan zu Marke ist Melot's Weg. Einem edleren Wild, als du wähnst, gilt heut' das Jagen."

„Dem Freunde zu lieb erfand Melot diese List. Ihm öffnete er, was du mir sperrst. Das Zeichen, Brangäne, o gieb es! Lösche die Fackel aus!"

„O laß die warnende Zünde! Die Gefahr laß sie dir zeigen. Wehe mir Armen! Das Alles ist mein Werk."

„Dein Werk?
O thör'ge Magd!
Frau Minne kenntest du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnsten Muthes Königin,
Des Weltenwerdens Walterin,
Leben und Tod
sind ihr unterthan,
die sie webt aus Lust und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk,
nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm sie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie sie es wendet,
wie sie es endet,
was sie mir kühret,
wohin sie mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun laß mich gehorsam zeigen!"

„Siehst du nicht, der der Minnetrank des Sinnes Licht verlöschte, so höre heut' nur mein Flehen! Lösche die Fackel nicht!"

„Die im Busen mir
die Gluth entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht."

Es ist, bis auf die beiden herrlichen Stellen aus Isolde's Rede — den unübertrefflich schönen Dithyrambus auf die Minne —, das Zwiegespräch nur im Gerippe gegeben. Das darin strömende dramatische Leben zeigt schon der schwache Umriß.

Isolde hat die Fackel herunter genommen und verlöscht sie am Boden. Brangäne wendet sich bestürzt ab und verschwindet langsam auf einer äußeren Treppe der Zinne. Isolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang; sie gewahrt den herannahenden Freund und fliegt ihm mit einem Freudenschrei in die Arme.

Nun beginnen die Wellenschläge eines Seelenergusses und Herzensaustausches ihre Kreise zu ziehen, weiter und weiter, bewegter und bewegter, wie er nur zwischen diesen Zweien so voll, so hoch und wiederum bis zum Abgrund steigen kann. Magische Kreise sind es, verstärkt durch neue und aber neue Schwingungen, die mit überwältigender Macht Vergangenheit, Augenblick und Zukunft, das ganze Leben der Liebenden, uns entgegen und empor tragen. — Die Minnegrotte Gottfrieds ist's, die sich über ihnen wölbt.

Das Wunderreich der verklärten Liebe, die dem Irdischen so nahe und doch entrückt ist, die keine Gewalt kennt, als die ihrige, die zum Opfern an ihrem Altare zwingt und ihre Opfer erkiest, mit ihren Flammen das Herz durchglüht, — thut sich auf. Das Freudejauchzen, das Schwelgen der endlich wieder befreieten Herzen, die anfangs überschwänglichen Seelenwonnen, das Entzücken an einander, das Aufgehen in einander, das Versinken in gegenseitige Anschauung von Aug' zu Aug' der Psyche, die das Körperliche mit holdem Arm umfaßt und es zu ewiger geistiger Schöne hebt.

Das blühende Bild, das diese große Scene allmälig entrollt, kann hier ebenfalls nur in Grundlinien zur Andeutung, nicht zu seinem vollen Recht, gelangen. Wie wäre das möglich? Dieses Recht muß ihm die sammt dem Worte gehörte — nicht ein- nicht zweimal

gehörte — Musik gewinnen und sichern, um die Zweifel zu verscheuchen, die zur Zeit noch an das reiche Gemälde, scheuer oder kecker, mehr oder minder rasch und voreilig herantreten mögen, und aus dem Munde, aus der Seele der Sänger, die zugleich wahre Darsteller, aus den beseelten Harmonien der Instrumente wird die Lebensfähigkeit und Lebenskraft, der substantielle Gehalt eines solchen einigen Ganzen auch nach außen sich wohl immer geltungsvoller beurkunden. Nie und nirgends ist das Zauberreich der Minne so voll erschlossen und durchmessen worden, als in dieser ausgeprägten Scene, vergleichbar einem mächtig dahinfluthenden Strome, der zuletzt in sanften, magische Kreise ziehenden Wellen beruhigt und beruhigend hingleitet. Höher steigen aber können die Wogen des Liebesgefühls nicht.

Der glühenden Umarmung folgen die Ausrufe jener Empfindungen, die, ihrer selbst kaum mächtig, in Fragen sich ergehen, — in Fragen, welche, ohne irgend einer Antwort zu bedürfen noch sie zu erwarten, sich fluthengleich drängen und endlich die beseligende Bestätigung des von neuem gewonnenen Vollbesitzes, der gestillten Sehnsucht, des in Eins verschmolzenen Mein und Dein verkünden.

Sie beginnen sich dann allgemach abzuklären, diese überwältigenden Fluthungen, und dem Betrachten der Vergangenheit eines langen gegenseitigen Entbehrens zu

weichen, das bald in das Anschauen ihrer Lage selbst übergeht.

Isolde: Wie lange fern, wie fern so lang!

Tristan: Wie weit so nah, wie nah so weit!

Isolde: O böse Ferne, Freundesfeindin!

Tristan: O holde Nähe, öde Weite! Wie lang verlosch die Leuchte nicht!

Isolde: Doch der Liebsten Hand löschte sie in Frau Minne's Macht und Schutz.

Tristan: Der tückische Tag! Giebt's eine Pein, die er nicht weckte?

Isolde: Und doch hegte mein Trauter ihn einst im eigenen Herzen, als er kam, mich für Marke zu freien, als er mich, die ihm erkoren, verrieth.

Tristan: Der Tag trennte mich von dir. Das entzückte Auge, mein zur Erde gedrücktes Herz, dir gegenüber, die im lichten Glanz hehrster Ehren wandelte, — wie konnten sie mein dich nennen? Vor aller Welt pries ich deine Schönheit und, von ihr im tiefsten Herzen ergriffen, dem Neid, der Mißgunst trotzend, beschloß ich treu, um Ehr' und Ruhm zu wahren, für Marke dich zu werben.

Isolde: Wie mußt' ich liebend um dich leiden! Dich hassen mußt' ich als Verräther und deinen wie meinen Tod beschließen.

Tristan: Dein Trank aber ließ mir dein Bild

in der Nacht meines Herzens erdämmern, mein Tag war da vollbracht.

Isolde: Doch ach! dich täuschte der falsche Trank.

Tristan: O Heil dem Tranke! Er erschloß mir das Wonnereich der Nacht und verscheuchte den täuschenden Tagesschein. Mein Auge sah nun dein Bild wahr.

Isolde: Doch es rächte sich der verscheuchte Tag. Du übergabst mich dem König. Wie ertrug ich es nur? Wie ertrag' ich's noch?

Tristan: O, nun waren wir Nacht-Geweihete und schauen uns mit unserem Herzen. Der tückische Tag, der neidbereite,

trennen konnt' uns sein Trug,
doch nicht mehr täuschen sein Lug.
Seine eitle Pracht,
seinen prahlenden Schein
verlacht,
wem die Nacht
den Blick geweiht:
seines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
unsere Blicke.

Wer des Todes Nacht
liebend erschaut,
wenn sie ihr tief
Geheimniß vertraut,
des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen. —

Er ist der schimmernden, kalten Welt entrückt, dem einzigen Sehnen zugewandt,

dem Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo urewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht. —

In immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank sich niederlassend, athmen Beide in einem Zwiegesange, den sie mit den Worten anheben:

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergessen,
daß ich lebe;
nimm mich auf

in deinen Schooß,
löse von der Welt mich los!

die Wünsche und Gefühle der nach seligem weltvergessenden Herzensleben ringenden Seele aus.

Dann bin ich die Welt,
Liebe-heiligstes Leben,
Wonne-hehrstes Weben,
Nie-Wiederwachens
wahnlos
hold bewußter Wunsch.

Aus ihrem gänzlichen Entrücktsein weckt sie Brangäne von der Höhe der Zinne, zur Vorsicht und an das baldige Entweichen der Nacht mahnend.

Die Situation schreitet zu höherer Spannung vor. Der Blick des Paares wendet sich auf Momente der Außenwelt zu. Die Katastrophe des Aktes wirft ihren ersten Schattenstreif leise herein. Der Gegner der Herzensnacht, der weckende Tag jener Außenwelt, ruft ihre feindlichen Mächte wach und führt sie still heran.

„Lausch, Geliebter!“ haucht Isolde Tristan zu. „Laß mich sterben!“ entgegnet dieser.

Isolde: Neid'sche Wache!

Tristan: Nie erwachen!

Isolde: Doch der Tag muß Tristan wecken?

Tristan: Laß den Tag dem Tode weichen.

Isolde: Tag und Tod sollten unsere Liebe erreichen?

Tristan: Was vermag der Tod über unsere Liebe? Stünd er vor mir, wie könnten seine Streiche die Liebe selbst erreichen? Wie könnte die Liebe, die ewig lebende, mit mir sterben?

Isolde: Doch unsere Liebe, — heißt sie nicht Tristan und Isolde? Dies süße Wörtlein „und“, wenn Tristan stürbe, zerstörte es nicht der Tod?

Tristan: Nur das Endliche stürbe in mir.

Isolde: Dein Tod wär' auch der meine.

Tristan:

So stürben wir
um ungetrennt,
ewig einig, — ohne End',
ohn' Erwachen, — ohne Bangen
namenlos, — in Lieb' umfangen
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben.

Diese Worte hauchen und jubeln dann Beide im Wechselgesange hervor.

Brangäne mahnt wiederholt mit dem Rufe: „Schon weicht dem Tag die Nacht!“

Und nun tauschen sich die Fragen und Antworten

um. Tristan fragt: „Soll ich lauschen?“ Isolde ist's jetzt, die erwiedert: „Laß mich sterben!“

Tristan: Muß ich wachen?

Isolde: Nie erwachen!

Tristan: Soll der Tag noch Tristan wecken?

Isolde: Laß den Tag dem Tode weichen.

Tristan: Soll der Tod ewig uns den Tag verscheuchen?

Isolde:

Der uns vereint,
den ich dir bot,
laß ihm uns weih'n,
dem süßen Tod.
Mußte er uns
das eine Thor,
an dem wir standen, verschließen;
zu der rechten Thür,
die uns Minne erkor,
hat sie den Weg nun gewiesen.

Tristan:

Des Tages Träuen
trotzten wir so?

Isolde: Seinen Trug ewig zu fliehn.

Tristan:

Sein dämmernder Schein
verscheuchte uns nie?

Isolde: Ewig währ' uns die Nacht!

Beide: Süße Nacht, hehr erhab'ne Liebesnacht!
In ungemessenen Räumen überseliges Träumen.

Du Isolde — Tristan ich,
nicht mehr Tristan — nicht Isolde;
ohne Nennen, — ohne Trennen,
neu Erkennen, — neu Entbrennen;
endlos ewig — ein-bewußt:
heiß erglühter Brust — höchste Liebeslust! —

Ein Schrei Brangäne's ertönt, zugleich Waffengeklirr. Kurwenal stürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend und mit dem Rufe: „Rette dich, Tristan!" auf die Scene.

Die Katastrophe bricht herein. Marke, Melot und Hofleute folgen Kurwenal. Brangäne eilt auf Isolde zu. Diese, von unwillkürlicher Scheu ergriffen, lehnt sich mit abgewandtem Gesicht auf die Blumenbank. Tristan streckt mit dem einen Arm den Mantel breit aus, so daß er Isolden vor dem Blick der Ankommenden verdeckt. In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit; unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet. Morgendämmerung.

Die außerordentliche dramatische Spannung der Situation bedarf kaum der Andeutung. Der Verwicklungsknoten ist auf das Festeste geschürzt.

Melot fragt den in sprachloser Erschütterung

stehenden Marke, ob er Tristan recht verklagt, und ob er nicht Namen und Ehre vor Schande treu bewahrt habe?

„Wähnst du“, sagt Marke, „meine Ehre sei durch den Trug des Treuesten aller Treuen, des freundlichsten der Freunde unversehrt geblieben?“

Tristan ruft krankhaft heftig:

Tags-Gespenster!
Morgen-Träume —
täuschend und wüst —
entschwebt, entweicht!

Mit tiefer Ergriffenheit wendet sich Marke nun Tristan zu:

Mir — dies?
Dies — Tristan — mir?
Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und ächte Art,
da aller Ehren Hort,
da Tristan sie verlor?
Die Tristan sich
zum Schild erkor,
wohin ist Tugend
nun entflohn,

da meinen Freund sie flieht,
da Tristan mich verrieth?

Er ruft nun dem in Schweigen den Blick senkenden, in Trauer versunkenen Tristan die von diesem ihm geleisteten zahllosen Dienste in's Gedächtniß zurück, aber auch, wie er selbst zum Dank dafür sein Reich als Erbe ihm geboten, wie Tristan ihn, den Widerstrebenden, durch seine Ueberredung zur zweiten Ehe bewogen mit dem wunderhehren Weib, der sein Wunsch ehrfurchtsschen entsagt. Warum ihn nun so tödtlich verwunden an der weichsten Stelle des Herzens? und schließt seine Rede mit den Worten:

Die kein Himmel erlöst,
warum — mir diese Hölle?
Die kein Elend sühnt,
warum — mir diese Schmach?
Den unerforschlich
furchtbar tief
geheimnißvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?

Der Adel, der diese Rede des Königs erfüllt, ist mit Recht als von unübertrefflicher Schönheit bezeichnet worden. Freilich kann nur der Adel des Vortrags aus dem Herzen, von dem Munde eines Meisters ihr die rechte Geltung verschaffen. Dann dürfte auch der gegen sie erhobene Vorwurf allzugroßer Länge schwinden. —

Der ganze Charakter Marke's liegt in ihr umschlossen. Ein gereifter edler Mann spricht seine Empfindungen und mit ihnen sein Wesen aus, schlicht, einfach-würdig, und durch diese Eigenschaften doppelt ergreifend. In dem Sturm der Gefühle, die in den Ergüssen der Liebenden wogten, greift die Seelenäußerung des Dritten, auch musikalisch, mit kontrastvoller Ruhe ein, — der Ruhe männlichen Schmerzes, der im Rückschauen auf empfangene und erwiederte Liebe, auf bethätigte und dankbar anerkannte Mannestreue um so tiefer wurzelt, ihm die Brust um so mehr verwundet und das Räthsel des Vorgangs um so dunkler erscheinen läßt; — Wehmuth bergend und erweckend. Leidenschaftliche Rache steht diesem Manne, dem väterlich liebenden, fern. Die seinige liegt in einem andern Gebiet, einem edleren und höheren: in der einfach-großen Hinweisung auf Vergangenes und Gegenwärtiges, mit doppelt fühlbarer und lastender Wucht. Es ist der Schmerz einer mild-erhabenen, in jeglicher Hinsicht ahnungslosen Seele, der den Herzen der unwillkürlichen Verräther tiefere Wunden schlägt, als das gezückte und durchborende Schwert, das dieser Marke, dieser Vater nicht schwingen kann. — Die hohe Kunst des Dichters, den ganzen Menschen aus sich selbst heraus sich entwickeln und verkünden zu lassen, findet auch hier Bewährung.

Tristan, das Auge mitleidig zu Marke erhebend, entgegnet:

O König, das —
kann ich dir nicht sagen;
und was du frägst
das kannst du nie erfahren,

und wendet sich dann zu Isolde, welche die Augen sehnsüchtig zu ihm aufgeschlagen, mit der Frage:

Wohin nun Tristan scheidet,
willst du, Isold', ihm folgen? —
Dem Land, das Tristan meint,
der Sonne Licht nicht scheint,
es ist das dunkel
nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einst mich sandt',
als, den im Tode
sie empfangen,
im Tod sie ließ
zum Licht gelangen.

Isolde sehnt sich, ihm, dem sie einst in ein fremdes Land habe folgen müssen, nun zu folgen in sein Eigen, in sein Haus und Heim; den Weg dahin mög' er ihr zeigen. Tristan küßt sie sanft auf die Stirn. Melot fährt wüthend auf ob dieser Schmach

und mahnt den König zur Rache. Tristan zieht sein Schwert und wendet sich mit dem Ausruf um: „Wer wagt sein Leben an das meine?" den Blick auf Melot gerichtet, den Freund, der ihn geliebt hoch und theuer, der ihm um Ehr' und Ruhm besorgt gewesen wie Keiner; der zum Uebermuth sein Herz getrieben, zur Mehrung des Ruhms und der Ehre, Isolde dem König zu vermählen.

Dein Blick, Isolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth.
Wehr' dich, Melot!

mit diesen letzten Worten auf ihn eindringend. Als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenal's Arme. Isolde stürzt an seine Brust; Marke hält Melot zurück. Der Vorhang fällt. —

Zwei sich gegenüber stehende, durch den Zwang der Verhältnisse von einander entfernt gehaltene Wesen zeigte uns der erste Akt bis dahin, wo er dem Ende sich zuneigte. Sie mußten in wechselvollem Drängen und Steigen die Stadien eines großen Weh's durchlaufen, welches alle ihre Hoffnungen vernichtete, ihr Lebensglück zu zertrümmern drohete und den äußersten

Entschluß reifen ließ. Sie wissen, daß sie sich, eins dem andern, erkoren sind von der Macht, die doch gerade die ihnen gezogenen Schranken zu durchbrechen nicht vermögend scheint, ja, der eine Theil weiß, daß der Gegenstand seiner Liebe diese Schranken selbst hat aufrichten helfen, indeß der andere von dem Bewußtsein gedrückt und gequält wird, an seinem eigenen Werke, in Edelmuth und Selbstverläugnung begonnen und vollführt, zu scheitern, unerkannt, ja, verkannt und gehaßt unterzugehen. — Daher die völlig verschiedenen Gefühlsäußerungen Beider, die in ihrem Kontrast so drastische und erschütternde Momente boten. Der Boden, auf dem sie bis dahin standen, barg die geheimnißvolle, in stillem Schmerz ihm anvertrauete Pflanze, ohne sie zeitigen zu können. Unter Kampf und Sturm schoß sie endlich auf und ward genährt, bis ihre Zeit kam, wo das Licht des Lebens durch das trübe Gewölk der Todesschauer brach, — ein unheimlich-wonniges Licht, wärmend, aber auch blendend und entzündend.

Der Schluß des ersten Aufzugs zeigte die widerstreitenden Empfindungen der vereinten Herzen, die sich zu sammeln die Kraft nicht haben, nicht mehr haben, in Verwirrung und banger Ahnung auf die berauschende Gegenwart und die drohende Zukunft schauen, willen- und machtlos, ohne Fassung, über-

wältigt, nur der Frage mächtig, ob sie leben müssen? und die Wonne voller Tücke, das truggeweihte Glücke elegisch anklagend, mitten im Leben, dem sie äußerlich fast nicht mehr angehören, während es mit festlich jubelnden Tönen um sie her sich ausbreitet, an sie herantritt und sie erbarmungslos zur Mittheilnahme auffordert.

Wie anders die Stimmungen, die Seelenströmungen, das ganze Gebaren der Liebenden im zweiten Aufzug! Jenes Leben der Außenwelt, sein Glanz und Schimmer irrt sie nicht mehr; es ist für sie nun nicht vorhanden. Sie selbst sind sich das Dasein, das Licht und der Glanz, — das Licht, das sie blendet, der Glanz, der sie berauscht. Aus sich selbst nur rufen sie die Vergangenheit mit ihren Schmerzen und rächenden Strafen wach, in ihnen allein sprießt und webt der Augenblick und breitet sich die Zukunft aus, wie sie es auch wende, wie sie auch ende. Ihr Tag ist die bergende und verbergende Nacht, der sie sich weiheten und weihen, machtlos der Macht der Minne preisgegeben. Der Umschwung hat sich bei diesem Paare nicht leichthin, wie in der alten Sage, oder in anmuthig-heiterer Darstellung, wie bei Gottfried, vollendet: wir sahen ihn unter heftigem und unter stillem, darum nicht weniger gewaltigem Ringen vor sich gehen und dem dramatischen Gesetze genügen. Sie hatten den Kelch der Schmerzen fast bis auf den Grund zu

leeren, ehe ihnen die Schaale des Minnetranks mit seiner Wonne und seinem Weh gereicht wurde.

Was sie schwer erkämpft, das fassen sie mit einer für sie siegreichen Allgewalt, im Schutz ihrer Göttin, die ihnen die Prüfungsstürme zur Klärung und Erhöhung des traumseligsten Glücks sandte. Ihr Bereich war die Nacht, wie sie immer und immer wieder verkünden. Den Nachtwandlern gleich bewegen sie sich mit Sicherheit auf schmalem und abschüssigem, nur dem inneren Auge breitem und ebenem Pfade, von dessen Gipfel der schneidende Weckeruf sie jäh herabstürzt. — Um so mehr überkömmt und erfüllt uns das tragische Mitleid; sie haben ein Anrecht darauf. Es wächst mit der Entfaltung ihres Inneren in der großen Liebesscene und steigt zu seinem Höhepunkte bei der ihnen selbst ungeahnten, unabwendbaren Enthüllung.

Daß musikalisch der neue Charakter des so erwachten und gehobenen Gefühlslebens zu seiner vollen Ausbildung und Vertiefung gelangt, ist selbstredend. Denn nirgend mehr als hier ist der Musik ihr eigenstes Feld erschlossen. Sie ergießt sich mit hinreißender Gewalt, erfaßt Wort, Gedankengang, Situation, durchdringt sie bis auf den Grund und hebt sie zur Klarheit, Einheit und Größe der lyrisch-dramatischen Scene empor, neue Motive gestaltend und verwendend als Verkündiger der innersten Seelenthätigkeit in leisen

wie in starken Schwingungen, neue Melodienklänge und Harmonieenbaue in blühender Fülle verschwisternd, — ein Reich der Töne in der Welt des Ganzen. Der Ausspruch Lessing's [24]): Die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht; das ist aber die dramatische, denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge, — er gilt, wie dem Ganzen der Wagner'schen dramatischen Dichtung, so insbesondere auch der großen Liebesscene. Hier namentlich wird dem Sänger eine schwere, aber schöne und rühmliche Aufgabe gestellt. Die Liebesscene wird ihm ein Triumph werden, wie sie ein Triumph ihres Schöpfers ist. Das Gelingen ist kein leichtes, nicht Sache eines einzigen Wurfs, die Schwierigkeiten sind unverkennbar; es gilt die höchste Selbstbeherrschung, die hingebendste Verinnerlichung und Begeisterung; — der Erfolg ist kein wohlfeiler, aber ein sicherer und erhebender für Darbieter, für Hörer und Schauende.

Nicht weniger verlangen die stumme Sprache und die Reden der Liebenden nach der Entdeckung in der nun streng und feindlich sie umringenden, von ihnen nicht verstandenen Außenwelt, sowie die würdig-mächtige Recitation Marke's ihr volles Recht, das gleichmäßig reichlich vergilt, wenn ihm Genüge geschieht. — „Die Sänger, die man hier findet, sind meist selbst Poeten".

Was Goethe von den Sängern seiner pädagogischen Provinz sagt, wird sich auch bei denen der Welt des Wagner'schen Drama's immer mehr bewahrheiten.

Der dritte, letzte Aufzug spielt auf Tristan's Boden, seinem irdischen „Heim und Haus", dahin er mit der Wunde im Herzen zurückgekehrt ist, seiner selbst unbewußt. Im Garten seiner Burg Kareol am Meeresufer unter einer Linde liegt Tristan auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, seinem Athem lauschend. Von der Außenseite her ertönt ein Hirtenreigen in sehnsüchtigen und traurigen Weisen. Endlich erscheint der Hirt selbst über der Mauerbrüstung, theilnehmend hereinblickend und die Frage an Kurwenal richtend, ob Tristan noch nicht wache? Kurwenal verneint wehmüthig mit dem Kopfe. „Erwachte er, wär's doch nur, um für immer zu verscheiden, erschien zuvor die Aerztin nicht, die Einzige, die uns hilft." Er fragt den Hirten, ob noch kein Schiff zu sehen? „Eine andere Weise hörtest du dann, so lustig als ich kann", entgegnet dieser. Kurwenal heißt ihn, eifrig zu spähen und sobald er ein Schiff wahrnehme, lustig und hell zu spielen. Aber „öd' und leer das Meer"; er hebt wieder den klagenden Reigen an und verschwindet.

Tristan schlägt nach dem dumpfen Ausruf: „Die alte Weise, — was weckt sie mich?" die Augen auf und fragt, wo er sei? Kurwenal, mit freudigem Schrecken auffahrend, berichtet ihm, daß die Burg seiner Väter ihn jetzt beherberge, wohin ein Schifflein ihn geführt. Nun sei er daheim zu Land, „auf eigner Weid' und Wonne, im Schein der alten Sonne, darin von Tod und Wunden er selig solle gesunden". Doch Tristan weilte, wie er verkündet, nicht da, wo er erwachte; dort weilte er, wo er keine Sonne sah, noch Land und Leute; im weiten Reich der Weltennacht, wo er von je gewesen, wohin auch je er gehe. Aufs neue scheint ihm zu seinem Schmerz die Tagessonne, die trügend und hell auch Isolde'n scheine. Das sehnende Verlangen nach ihr wächst immer höher in ihm auf. Er flucht dem Tag mit seinem Schein und bricht in den Ruf aus:

Ach, Isolde!
Süße, Holde!
Wann — endlich
wann, ach wann
löschest du die Zünde,
daß sie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löscht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

Die von Kurwenal gegebene Kunde, daß er nach Isolde gesandt, die Wunde zu heilen, daß ein treuer

Mann sie wohl übers Meer herbringen werde, versetzt Tristan in höchstes Entzücken. Mit Rührung preist er Kurwenal's Treue, den trauten Freund ohne Wanken, seinen Schild und Schirm in Kampf und Streit, wie seinen Genossen in Lust und Leid, der Den gehaßt und geliebt, den er selbst haßte und liebte, der dem guten Marke mit ihm treu gewesen und ihn da so gern betrogen habe, wo der Herr ihn verrathen mußte. Doch sein jetziges Sehnen verstehe er nicht, sonst würde er längst zur Warte geeilt sein.

Schon sieht Tristan im Geist das Schiff. Die klagende Weise des Hirten erklingt. „Noch ist kein Schiff zu sehen", ist Kurwenal's Antwort.

Tristan hat mit abnehmender Aufregung gelauscht und verfällt in wachsende Schwermuth.

Muß ich dich so verstehen,
du alte ernste Weise,
mit deiner Klage Klang?
Durch Abendwehen
drang sie bang,
als einst dem Kind
des Vaters Tod verkündet:
durch Morgengrauen
bang und bänger
als der Sohn
der Mutter Loos vernahm.

Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar
die alte Weise
sehnsuchts-bang
zu ihnen wohl
auch klagend drang.

Nun künde sie ihm sein Loos: im Sterben sich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben. Sein Geist führt ihn in den Kahn zurück, der ihn einst, den Todtverwundeten, zu Irlands Kind trug; die Wunde, die sie heilend schloß, riß mit dem Schwert sie wieder los, mit dem Schwert, das sie sinken ließ, um ihm den Gifttrank zu reichen, der anstatt voller Genesung den sehrenden Zauber ihm eingeflößt, „daß er nie sollte sterben, sich ew'ger Qual vererben". Er selbst hat ihn gebraut.

Aus Vaters Noth
und Mutter-Weh
aus Liebesthränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden.
Den ich gebraut,
der mir geflossen,
den Wonne-schlürfend
je ich genossen, —

verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut.

Ueber den ohnmächtig Zurücksinkenden schreit Kurwenal entsetzt auf. Tristan, allmälig wieder zu sich gekommen, fragt nach dem Schiff, das er abermals zu sehen glaubt, und drauf Isolde, wie sie ihm winke und Sühne trinke.

Sie lächelt mir Trost
und süße Ruh;
sie führt mir
letzte Labung zu.
Isolde! Ach, Isolde!
Wie hold, wie schön bist du! —

Zur Warte heißt er Kurwenal eilen,

was so hell und licht ich sehe,
daß das dir nicht entgehe.

Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen einen lustigen Reigen vernehmen. Kurwenal eilt in freudiger Erregung zur Warte, von wo aus er das ersehnte Schiff erblickt und sein Nahen verkündet. Die auf das Höchste gespannte erwartungsvolle Ungeduld Tristan's treibt den Diener, der Isolde ans Land springen sieht, hinab zu ihr, sie heraufzuführen. Sie herauf zu tragen auf seinen Armen gelobt Kurwenal und eilt, ihn mahnend, treulich am Bett zu bleiben, durch das Thor.

Jetzt zu rasten, jetzt in seiner „Lust ohne Maßen, in seinem freudigen Rasen", vermag er nicht.

Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einst Morolden,
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Isolden.
Hahei! Mein Blut
lustig nun fließe!
Die meine Wunde
auf ewig schließe,
sie naht wie ein Held,
sie naht mir zum Heile:
vergehe die Welt
meiner jauchzenden Eile!

Er springt vom Lager empor und bricht auf Isolde's Ruf von außen: „Tristan, Tristan! Geliebter!" in die Worte furchtbarster Aufregung aus:

Wie hör' ich das Licht!
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte erlischt!
Zu ihr! zu ihr!

Taumelnd stürzt er der herein eilenden Isolde entgegen und sinkt mit dem Worte: „Isolde!" den Blick zu ihr aufgeheftet, langsam in ihren Armen leblos zu Boden.

Die Gefühle der Liebessehnsucht, ihre Pein und ihre Wonnen, sind in dieser großen, die wechselvollen

Fluktuationen des Gemüths, dieser Menschenbrust mit tiefster Treue und hinreißender Macht zeichnenden Scene bis zu einem solchen Höhegrad des Wellenschlags gesteigert, daß ihre Gewalt Tristan nicht anders, als erschüttern mußte. Alle Regungen, die wir ihn empfinden, von Stufe zu Stufe durchlaufen sehen, deuten auf den Ausgang hin, bahnen ihn an, um so sicherer, als er zuletzt in fast unwillkürlicher seelentrunkener Vermessenheit, im halben Wahnsinn der höchsten Verzückung seines eigenen Zustandes spottet, sich die körperliche Wunde selbst aufreißt.

Im tiefsten Jammer beschwört Isolde den süßesten Freund, ihren Ruf zu hören.

Isolde ruft:
Isolde kam
mit Tristan treu zu sterben.
Bleibst du mir stumm?
Nur eine Stunde, —
nur eine Stunde
bleibe mir wach! —
Nicht an der Wunde
an der Wunde stirb mir nicht!
Uns Beiden vereint
erlösche das Lebenslicht.

Nichts vermag den „trotzigen Mann" ihr zu erwecken, „die muthig über das Meer kam, sich ihm wonnig zu vermählen". Mit dem Ausrufe: „Tristan

— ha! horch' — er wacht! Geliebter — Nacht!" sinkt sie ohnmächtig über der Leiche zusammen. Die Weise des großen Duetts im 2. Aufzug: „So sterben wir, um ungetrennt" tönt in feierlichen Klängen nach.

Kurwenal, der sprachlos in heftiger Erschütterung dem Auftritte beigewohnt, fährt auf die Meldung des Hirten, daß ein zweites Schiff nahe, empor; auf ihm gewahrt er Marke und Melot. Er sucht mit dem Hirten das Thor zu verrammeln, der hereinstürzende Steuermann verkündet, daß ihm Marke folge und sie bewältigt seien.

Brangäne's Stimme ertönt von außen, die Herrin rufend und Kurwenal beschwörend, das Thor nicht zu schließen. Melot gebietet ihm, sich nicht zu stemmen; Kurwenal begrüßt den Tag, da er ihn treffe und streckt den mit gewappneten Männern erscheinenden Melot unter dem Thore zu Boden. Brangäne's Zuruf an den Wüthenden, daß er sich betrüge, und Marke's Gebot, einzuhalten, sind vergebens; selbst auf den König dringt er ein. Indeß Brangäne, sich seitwärts über die Mauer schwingend, auf Isolde zueilt, hat Marke mit seinem Gefolge Kurwenal und dessen Leute zurückgetrieben. Dieser schwankt schwer verwundet vor dem Hereineilenden her, sinkt vor Tristan zusammen, faßt seine Hand und stirbt mit den Worten: „Tristan! Trauter! Schilt mich nicht, daß der Treue auch mitkommt!"

Der Charakter Kurwenal's faßt sich hier in Tönen zusammen, welche schon früher das Wesen seiner Mannestreue verkündeten, — sein erster und letzter Gedanke, und zugleich der Nachruf, den wir ihm zollen. Eben so tief und wahr, als fein und sinnig aber ist der Kontrast zwischen der Exaltation Tristan's und dem einfach-biederen Gebaren seines Kurwenal in Wort und Ton geschildert.

Von herbem Weh ergriffen, blickt Marke zu seinem Tristan herab, dem „trautesten Freunde.“

Auch heute noch
mußt du den Freund verrathen?
heut', wo er kommt,
die höchste Treu' zu bewähren.
Erwach', erwach'!
Erwache meinem Jammer,
du treulos treuester Freund!

Brangäne, in deren Armen Isolde wieder zu sich gekommen, meldet dieser, wie sie nach Entfernung der Herrin dem König das Geheimniß des Tranks entdeckt habe, und wie er in See gegangen sei, Isolde zu erreichen, ihr zu entsagen, sie dem Freunde zu vermählen. Marke bestätigt dies und daß er glücklich gewesen, den Freund frei von Schuld zu wissen; „doch Unglücks-Ungestüm, wie erreicht es, wer Frieden bringt!“

Isolde, die theilnahmlos vor sich hingeblickt, ohne zu vernehmen, heftet das Auge auf Tristan. Ihre

Seele lebt nur noch in seinem geistigen Anschauen, wie er mild und leise lächelt, wie er immer lichter leuchtet, immer höher zu den Sternen sich hebt, sie selbst, die „Sehnerin", wie Gottfried sie nennt, die Sehnerin, nun der Erde entrückt.

Seht ihr, Freunde — säh't ihr's nicht?
Wie das Herz ihm — muthig schwillt,
voll und hehr — im Busen quillt;
wie den Lippen — wonnig mild
süßer Athem — sanft entweht:
Freunde, seht — fühlt und seht ihr's nicht?
Höre ich nur — diese Weise,
die so wundervoll und leise,
Wonne klagend — Alles sagend,
mild versöhnend — aus ihm tönend,
auf sich schwingt — in mich dringt,
hold erschallend — um mich klingt.
Heller schallend — mich umwallend,
sind es Wellen — sanfter Lüfte?
Sind es Wogen — wonniger Düfte?
Wie sie schwellen — mich umrauschen,
soll ich athmen — soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen — untertauchen,
süß in Düften — mich verhauchen?
In des Wonnemeeres — wogendem Schwall,
in der Dunstwellen — tönendem Schall,
in des Weltathems — wehendem All

ertrinken — versinken,
unbewußt — höchste Lust!

Wie verklärt sinkt sie sanft in Brangäne's Armen auf Tristan's Leiche. Das im Zwiegesang des 2. Aufzugs hervorragende Motiv findet hier seinen verklärenden Ausdruck, nachdem noch einmal das Minnemotiv aufgetreten, wodurch das Werk eben so schön, als erhaben und beruhigend abgeschlossen ist; — Klänge, Harmonieen einer höheren Sphäre, einer lichteren, seligeren Welt. — Tiefe Rührung unter den Umstehenden. Marke segnet die Leichen.

Die Lösung des Knotens ist vollbracht. Der dichterischen und sittlichen Gerechtigkeit ist Genüge geschehen, das tragische Schicksal erfüllt und versöhnt.

Wir sind am Schluß des Werks und, meine ich, ergriffen von diesem Schluß, ergriffen von dem Ganzen der dichterischen Schöpfung, welche von neuem mit schöner Beredtsamkeit die Wahrheit bezeugt, „daß einzig und allein das Herz, die Innerlichkeit des Gefühlslebens der unversiegliche Bronnen der Poesie ist und daß die bewegte Menschenbrust mit ihrer unergründlich geheimnißvollen Tiefe ihr Gesetz und darum ihre Tragik in sich selbst hat." Sie bietet, diese Schöpfung, ein erregendes und harmonisch beruhigendes großes Bild dar, worin sich die Gegensätze des inneren und äußeren Lebens ausgleichen, die Leidenschaft in ihrer treibenden Thatkraft, welche die gezogenen Schranken der gebotenen

Sitte nicht kennt, sich im Zwange des Herzens gegen sie überhebt, an ihrer, für das irdische Maß nicht geschaffenen Natur, als an ihrem eigenen Richter und Rächer, und an den durch sie herbeigeführten unausgleichbaren Kämpfen und Gegensätzen hinieden scheitert, sich selbst zerstört und mit innerlichster Nothwendigkeit zerstören muß, um ihr durch die Macht der Verhältnisse getrübtes und beirrtes, aber nicht zertrümmertes Ideal im Tode zur ungetrübten wesenhaften Schönheit zu verwirklichen, den dunklen, magischen Zug des Herzens zum Herzen jenseit des Grabes zum ewigen Bande zu verklären, den „Traum der Ahnung", das unbewußt Bewußte zur reinen Anschauung des erfüllten Urwirklichen, das Endliche zum Unendlichen, zur Idee und Gestalt der höchsten Freiheit zu vergöttern.

Blicken wir auf zwei der schönsten und herrlichsten weiblichen Erscheinungen: Goethe's Klärchen und Gretchen. Was sind sie anders im Grund ihres Wesens, als dieselben Repräsentanten der Liebe in ihrer Allgewalt, wie Isolde und Tristan? „Durch die Kraft und Tiefe ihrer Leidenschaft", sagt Rötscher, „wie durch ihre Anmuth sind Klärchen und Gretchen zu idealen Individualitäten gesteigert, welche durch den Zauber ihrer ächten Naivetät in jedem Moment poetisch sind. In beiden entscheidet die Liebe über ihr ganzes Leben, sie ist die Pulsader ihres Daseins; aus diesem Quell schöpfen sie ihre Seeligkeit, wie ihre Schmerzen. Bei-

den bereitet sie den Untergang" und — fügen wir hinzu — die Sühne in der Verklärung. Und dann — „Romeo und Julia"; — sie werden uns auf einen Moment noch begegnen. Wenn Lessing in der Dramaturgie (15. Stück) das Werk des großen Briten die Tragödie nennt, „an welcher die Liebe selbst arbeiten helfen", so dürfen wir dies auch von den beiden deutschen Tristandichtungen — der Gottfried'schen und der Wagner'schen — sagen.

Ist die Tristansage überhaupt und ihre volks- und kunstgemäße Ausbildung kein müßiges Spiel einer leichtfertigen, lüsternen Phantasie, noch ein artiges Märchen, das unsere Neugier reizt, den Sinnen schmeichelt, uns lockend umgaukelt und bald wieder entschlüpft, das uns in leichte Träume wiegt, die bald zerrinnen: — so offenbart uns auch Richard Wagner's Drama mit der Größe des Geistes und der Schönheit des Gemüths, daß sich ein mächtiges Stück Mikrokosmus, ein Stück des Menschenherzens, in dieser Sage und ihrer Dichtung abspiegelt, eine Urerscheinung: das Mysterium der Liebe, die in mannigfachen Ausstrahlungen, in vielfältiger Gestaltung und Färbung ihr ewiges Grundwesen als immanente allbezwingende Macht kundgiebt, auf sich selbst ruhend, durch sich selbst mit der Kraft des Phönix immerdar sich erneuend, zu frischem Leben erblühend; einer unbezwingbaren Kraft, die, geläutert und gestärkt durch das Irren und Fehlen, durch die Kämpfe und

Wechselfälle des Lebens, in derem Strudel sie dem äußeren Blick unterzugehen droht und scheint, — das Irdische abstreift, der Urheimat zustrebt und sie versöhnend erringt.

Wenn wir aber selbst in Gottfried's von Straßburg Gedicht nicht selten beirrt werden durch die, freilich mit hoher Kunst der Seelenmalerei dargebotenen, Züge der Sinnlichkeit, ja des Raffinements, die er, der Dichter seiner Zeit, dem gegebenen Stoffe nicht abdingen konnte, und welche zudem bei ihm die Beharrlichkeit des Liebesvermögens andeuten und veranschaulichen sollen; — wenn der Tristan des Epos durch die Dialektik und Sophistik der Liebesschwäche und Liebesstärke zur Untreue an der Geliebten getrieben und von der vergeltenden Sophistik des Schicksals getroffen wird: — so tritt in Wagner's Drama alles nach dieser Seite hin Verletzende so völlig zurück, daß wir keinen Augenblick die süß-schmerzliche und doch reine Theilnahme an den Liebesgefühlen als solchen verlieren, oder auch nur geschwächt sehen, — der holde Muthwille trüge denn hinein, was der Dichter nicht gewollt hat —, und die Tragik der von Goethe ausgesprochenen Wahrheit, daß der Handelnde stets gewissenlos ist und nur der Betrachtende Gewissen hat, ohne störende Beimischung um so überzeugender wahrnehmen, um so überwältigender empfinden. Der dramatische Dichter ist in sein schönes Recht eingetreten.

Wie die beiden Hauptfiguren in ihrem Grundwesen sich bis ans Ende treu sind, ihre Charakter-Eigenthümlichkeit bewahren, kein Zug in ihnen sich zeigt, der nicht zum Ganzen der Erscheinung strebte und beiträge, wie klein oder mächtig, wie mild oder feurig er auch sei, mögen sie sich anscheinend feindselig gegenüberstehen, oder das Entzücken des gegenseitigen Besitzes in Schmerz und Freude durchfühlen und durchleben, mögen sie, nach außen geschieden, sich vor aller Welt die geistige Hand reichen, oder im Jammer des Getrenntseins sich vor Sehnsucht verzehren, oder der letzten irdischen kurzen Vereinigung jauchzend entgegeneilen, sie, die Jünger nicht nur, auch die Repräsentanten der seelenüberwältigenden Macht der Minne in allen Lebenslagen: — so zieht sich ebenmäßig durch den Charaktergehalt der wichtigsten Nebenpersonen: Marke und Kurwenal, ein einheitlicher Faden von Anfang bis zu Ende. Der Edelmuth des Erstern, der im zweiten Aufzuge so würdig-schön sich entfaltete, („Wenn man an dir Verrath geübt, sei du nur um so treuer!") vollendet seine Erhabenheit im dritten, wo wir diesen Mann als den von einer andern Liebe — der Liebe der Entsagung — durchdrungenen väterlichen Freund erblicken, welcher der Vollender des Glücks zweier ihm theuren Wesen sein möchte, der in ihnen aufgeht, wie sie selbst nach anderer Richtung hin in einander aufgingen, — von höchster Liebe erfüllt, er wie sie. — Und Kurwenal?

Wie gewinnend, wie rührend diese Gestalt! Mit wie wenigen, aber kernigen Meisterstrichen hat der Dichter ein ganzes Mannesbild gezeichnet und in Tönen, mit ihrem direkten Ausdruck und ihren Andeutungen der Ideenverbindung erschöpft! Die Mannestreue, die frag- und rückhaltlose, hingebende und sich opfernde bis an den Tod, bis in den Tod. Der Vertreter einer aus unserm innersten deutschen Wesen geborenen Erscheinung, herzerhebend, ideal und doch so naturwirklich, so wahr! Auch in ihm, diesem Diener, die Liebe; — welch' eine Liebe! und wie anders doch, als die jener Drei.

Und aus diesem Grundstoff der ewigen Liebe weben sich in verschiedener, zuletzt in Eins zusammengreifender Verästung die Elemente des Ganzen, treibt der Baum des Dichtwerks seine Blüthen und Früchte.

Wird nun aber der Liebestrank unser Paar von der tragischen Schuld freisprechen? macht er es aus wollenden Wesen zu Maschinen, aus Charakteren zu bloßen Figuren? Die obige Betrachtung muß diese Fragen verneinen. „Wollen und Sollen suchen sich bei Shakespeare ins Gleichgewicht zu setzen" sagt Goethe[25]); „beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen im Nachtheil bleibt. Die Person, von Seite des Charakters betrachtet, soll; sie ist beschränkt, zu einem Besonderen bestimmt; als Mensch aber will sie; sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier

entspringt schon ein innerer Konflikt. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und der erhitzt sich öfter dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird. Genug, ein Wollen, das über die Kräfte des Individuums hinausgeht, ist modern. Daß es aber Shakespeare nicht von innen entspringen, sondern durch äußere Veranlassung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert sich dem Antiken.“

In diesen Sätzen liegt auch das Charakterwesen Tristan's und Isolde's. Wir sahen ihr Wollen genugsam, wir sahen dann, wie dieses Wollen sich bei ihnen als unzulänglich zeigte und durch Veranlassung zum unerläßlichen Sollen wurde, daß es in jenes entschiedene Wollenmüssen umschlug, das ohne Rücksicht auf Recht und Unrecht, auf Gut und Böse, auf Wahrheit oder Irrthum sich vollbringt, das, der Natur angehörend, auf die That sich bezieht. Sie sind — mit Hegel zu reden — eben so schuldig als unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind. In ihrer Brust, nirgend anderswo, sind ihres Schicksals Sterne. Ihr Untergang ist die nothwendige, unabwendbare Folge ihrer, den Grund und Hebel der Handlung bildenden tragischen Schuld, aus welcher die Katastrophe fließt; ihr Charakter und ihr Unglück machen, nach einem Lessing'schen Wort, ein Ganzes aus; sie müssen sich

vollbringen, so und nicht anders, um im Untergange die sittliche Versöhnung und Erhebung zu gewinnen, zu hinterlassen. — Die Tragödie des menschlichen Herzens.

Und auch hier erfüllt sich das Schiller'sche Wort:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

2.

Die dichterische Form.

Als ich dem Wort- und Tondichter unsers Werks aus Anlaß seines „Nibelungen-Ringes" den Gedanken fragweise hinwarf, ob sich nicht, auch im Interesse des musikalischen Elements, eine Verbindung des dort so richtig gewählten und so sinnig gebrauchten Stabreims mit dem Endreime ermöglichen lasse, — antwortete er still bejahend. Er hatte diese Wahl für sein Tristangedicht bereits getroffen.

Der Stabreim (die Alliteration) — die eigenthümlichste und großartigste Form, die der dichterische Geist unsers Volks geschaffen, wie ihn Vilmar nennt, die aus dem eigensten Leben und Charakter dieses Volks naturgemäß erwachsene dichterische Gestalt, von Heinrich Leo einem einfachen Athemholen verglichen, das in den Blutschlag des Menschen eine einfache aus-

reichende Bewegung bringt, der einfache, wunderbar leichte und doch so starke Träger und Pfeiler des ganzen Versgebäudes, das, auf ihm sicher ruhend, sein edles architektonisches Geäste ausbreitet, — der Stabreim besteht bekanntlich in dem Gleichklang des Anlauts — der reimenden Anfangsbuchstaben — betonter Silben, wobei die Vokale einer für den andern als Gleichlaute gelten, und erheischt in seiner strengeren Form, daß in zwei zu einander gehörigen Versen drei Worte mit gleichen Anlauten, Stäbe genannt, vorkommen, welche zusammen einen Reim bilden, die beiden ersten als Nebenstäbe (Stollen, oder Stützen), der dritte, in der zweiten Halbzeile, als Hauptstab.[26]) Doch finden selbst in der strengern Form, namentlich der althochdeutschen Alliterationspoesie, mancherlei Abweichungen von dieser Grundregel sich vor, so z. B. nur zwei Stäbe, Ein Nebenstab und der Hauptstab.

Die Form der Tristandichtung Richard Wagner's ist in ihren wesentlichen Theilen der Stabreim mit freierer Anwendung, und mit ihm hat er, wie gedacht, den Endreim verbunden, zuweilen verschmolzen, in mannigfacher Abwechslung.

In der ersteren obiger Beziehungen — Stabreim mit zwei Nebenstäben und einem Hauptstabe — seien einige wenige Beispiele unsers Gedichts hervorgehoben:

O er weiß
wohl warum.

Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?

Wohin nun Ehr
und ächte Art? —

in letzter:

Treibt aus dem Schlaf
dies träumende Meer!

Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?

Zög' ihn von dir
ein Zauber ab.

Todgeweihtes Haupt,
Todgeweihtes Herz.

Wie er die Vereinigung des Stabreims mit dem Endreime bewirkt, mögen ebenfalls einige Beispiele zeigen:

Mit Steg' und Wege
wohl bekannt,
ein Wink, ich flieg'
nach Irenland.

Wie wolltest du die Wahl doch schelten,
muß er nicht werth dir gelten? —

Das schwur ich schweigend zu halten,
nun will ich des Eides walten.

Wär's meines Lebens Licht;
lachend sie zu löschen zag' ich nicht.

Den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld.

Des kühnsten Muthes
Königin,
des Welten-Werdens
Walterin.

Du Treuer ohne Wanken,
wie soll dir Tristan danken? —

Auf wonniger Blumen
sanften Wogen
kommt sie licht
an's Land gezogen.

Doch begegnet uns weder der Stabreim an sich, noch seine Verbindung mit dem Endreime überall, vielmehr hat sich der Dichter die freiere Handhabung des Verses vorbehalten, je nach dem Bedürfniß des Gedankens, des Wohllauts in Wort und musikalischem Ton, wie die im vorigen Abschnitt eingewobenen Stellen beweisen.

Die Vielseitigkeit seiner Versgliederung und der Reichthum seines ganzen Versbaues überhaupt sind außerordentlich, der Wechsel naturgemäß und sinnig be-

zeichnend; der Rhythmus überall nach dem Inhalt des Gedankens, nach dem Geiste des Charakters der redenden Menschen und der Situation klar bemessen, sicher, frei und beschwingt, mag er gewaltig, stürmisch und feurig sich ergießen, oder ruhig sich einher bewegen, oder leicht und wohlig sich wiegen. In ihm giebt sich das Wesen und der Grad der Leidenschaft auf's Treueste kund. Sein Metrum ist das der Seelenthätigkeit der Person. Die Musik ergreift es und erfüllt es mit ihrem ganzen Gehalte. Die Form erscheint als wahrster Verkündiger der Stimmungen, als erschöpfender Ausdruck der Idee, als blühender Körper der dichterischen Seele. Inhalt und Form sind innig verschwistert, beide aus dem Innersten geboren.

Belege hiefür fanden sich im Verlaufe des Früheren. Nur Eine Stelle noch, statt vieler anderen, hier, zugleich im Hinblick auf die Verwebung des Reimes, aus Kurwenal's Wunde im dritten Aufzuge, für die Schönheit des Verses:

Der **W**elt holdester **W**ahn,
wie ist's um dich gethan!
Hier liegt er nun,
der **w**onnige **M**ann,
der wie Keiner geliebt und ge**m**innt:
nun seht, **w**as von ihm
sie Dankes ge**w**ann,
was je sich **M**inne ge**w**innt!

Bist du nun todt?
Lebst du noch?
Hat dich der Fluch entführt?
O Wonne! Nein!
Er regt sich, er lebt!
Wie sanft er die Lippen rührt!

Der Blick auf die Oberfläche, der allzeit fertige, hat an dem Texte vom dichterischen Standpunkte aus von vorn herein gemäckelt, ja, hin und wieder ihn als ein wahres Dichtwerk rücksichtlich seines Versbaues nach vielen Einzelnheiten hin kaum gelten lassen wollen. Wagner's „Tristan und Isolde" ist eine dramatische Dichtung in Charakteristik, Situationen und Diktion, auch ohne Musik. Die vorausgegangene Darlegung wird dies vielleicht gezeigt haben.

Aber nicht für das bloße Auge, nicht für das gesprochene Wort ist sie geschaffen, diese Dichtung; sie am wenigsten läßt, wie nicht genug betont werden kann, ein Trennen des Worts und des Tons zu, ein solch' Trennen wäre ungeeignet, ungerecht, und gerade in ihm ruht der Schwerpunkt halber, das heißt falscher Beurtheilung. Das offene, empfängliche seelische Ohr, das aus beiden Faktoren das Ganze, die Einheit heraushört, wird andere Schwingungen vernehmen, eine andere Musik der Sprache, eine andere Sprache der Musik, als das abstrakte Ohr des nüchternen Verstandes; das Auge dieses Verstandes aber kann natür-

licherweise nur sehen, nicht hören; für diese beiden ist unser Musik-Drama nicht berechnet, nicht gedichtet. Und so wird es auch mit einzelnen, gar nicht wegzuleugnenden, dem ersten Blick bedenklich erscheinenden Kühnheiten in der Wortfügung, Ueberschwänglichkeiten des Ausdrucks beschaffen sein, die sich ohnehin aus der gesteigerten Natur der jeweiligen Seelenergüsse und der gespannten Situation erklären. Der Dichter hat mit Absicht und künstlerischem Bedacht so gesprochen, damit der Musiker sie für seine Zwecke gebrauche, verwerthe, und Beide konnten nicht anders, als so dichten und tönen, einer für den andern, einer in dem andern, Beide im Dienst der dichterisch-musikalischen Idee, zur Veranschaulichung und Ausprägung der Seelenstimmung, der Seelenströmung, wie sie gerade dieses Drama, diese große Tragödie der Liebe bedingt.

Und ein weiteres anhaltendes Versenken in das ganze Wesen des Kunstwerks — wo aber wäre Verständniß, Würdigung ohne das? — wird wohl die Behauptung gerechtfertigt finden, daß kein Werk Wagner's in höherem Grade die Eigenschaft einheitlichen Gefüges und der aus dem geistigen Gehalt hervorgewachsenen, in ihm aufgehenden Formbildung besitze.

3.

Das Musik-Drama und die Musik des Drama's.

Bevor ich auf das Thema der Tristan-Musik übergehe — ein Thema, das aus mehr als Einem Grunde nur in Grundzügen behandelt werden kann — erscheint es durch die innere Nothwendigkeit bedingt: Die Nothwendigkeit tieferen Verständnisses und reinerer Würdigung, — zurückzugreifen auf das Wesen des Musik-Drama's. Denn dieses hat in unserm Werke den ersten vollständigen Ausdruck, das feste, konsequente künstlerische Gepräge gefunden.

Wagner ist mit nichten der Erste, der dieses „Musik-Drama" gewollt, noch ist es, Minervengleich, alsbald fertig seinem Haupt entsprungen. Wagner einen Neuerer, einen Umstürzer nennen, heißt: ihn nicht kennen, heißt: die Sache nicht kennen. Auf diese Sache kömmt es hier voraus an. Was er zu erzielen gesucht, das haben die besten Männer gewünscht und ersehnt, geahnt, ja, vorausgesagt, — nicht erst seit gestern: seit lange.

Den Weg in diese bedeutsame Vergangenheit hat der Verfasser gegenwärtiger Schrift in seinem Buche: „Richard Wagner und das Musik-Drama" (Leipz. 1861) eingeschlagen, die Zeugnisse Glied an

Glied gereiht, die Nothwendigkeit der allmäligen Entwicklung zu zeigen unternommen. Mit einer bloßen Verweisung darauf ist es an dieser Stelle nicht gethan, wo es wesentlich mit gilt, aus Ursprung und Fortgang das Gewordene zu erklären. Darum hier in Uebersicht das Behufige zum möglichst klaren Gesammtbild.

Die ersten Anfänge der Oper mit ihren einfachen, naiven, so zu sagen naturwüchsigen Grundlagen lassen, mehr oder weniger deutlich, den Grundcharakter der Oper als musikalisches Drama gewahren: die der Absicht nach in anderer Form zum Leben neu erwachte altgriechische Tragödie. Das Mein und Dein der Musik und der Poesie sollten im Drama aufgehen, um — bald genug zu Gunsten der Musik sich zu zerfällen; sie trat aus ihrer gewollten bescheiden-schönen Unterordnung unter den Gesammtzweck heraus. Der ursprüngliche Gedanke jenes musikalischen Drama's ward flugs vergessen, seine Urgrundlagen wurden verschüttet und ein Gebäude erhob sich darauf, das alles andere, nur nicht ein dramatisch-harmonischer Bau heißen durfte.

In der weichlichen Atmosphäre der italischen Höfe als dramatische Cantate genährt und großgezogen, ward und blieb die Oper lange Zeit die Schmeichlerin der Sinne, die Trägerin üppigen Prunkes, äußerer Glanzfülle, die Repräsentantin der in den höchsten Kreisen

der Gesellschaft herrschenden Sitten. Die Einflüsse der Höfe zeigen sich in Stoff, Handlung, Personen. Ausdruck der Lebensbeziehungen, Typus der Neigungen, Anschauungen, Gewohnheiten, Launen, Nachbildung der Individualitäten, allegorisches Figurenspiel zur Glorie fürstlicher Macht sind Fabel, Gang, Intrigue, Held und Heldin sammt ihren Umgebungen. Das Götterwesen, das antike Herrenthum ist Substrat des modernen Königthums, zu seinem Preise, seiner Verklärung. Wie die Tragödie Ludwigs des Vierzehnten die Tragödie des Absolutismus ist, so auch die Oper. Heroische Oper, Schäferspiel, Zauberoper: — Alles steht im Dienste jenes Nimbus, jener prunkvollen Alleinherrschaft und unbedingten Selbsthuldigung. Das der Oper überhaupt aufgedruckte höfische Gepräge gräbt den Charakter der Herrschsucht und Unduldsamkeit auch der Musik ein. Das Dominium ihres Sinnenreizes breitet sie immer weiter und unumschränkter aus. Sie ist der rothe Faden, der sich mit wachsender Stärke durch das ganze Getrieb des theatralischen Apparates hindurchzieht und den schwachen, losen, oft fast unerkennbaren Faden der Handlung, des Gedichts überwuchernd verdeckt. Das: Car tel est nôtre plaisir! und L'état c'est moi! ist auch das Wort der Musik in der Oper, das sie mit vornehmer Selbstgefälligkeit und Ausschließlichkeit spricht. Die Musik: — abso-

lutes Königthum („die Oper bin ich!"); die Poesie: — schwaches Vasallenthum.

So trieb sie ihr Wesen lange Zeit lustig fort, diese Oper, welcher es in kurzem gelungen war, die Dichtkunst zur „allzeit gehorsamen Dienerin der Musik" zu machen, ja, oft zu weniger noch: zu einer Sklavin, einem Nichts. Die Geschichte der Musik beweist es, — eine zuweilen etwas traurige Geschichte.

Wie konnte es fehlen, daß dieser Verlauf und Geist des genannten Kunstgenre's die Aufmerksamkeit fühlender und denkender Männer erregte, daß ihre Stimmen allmälig sich erhoben, — Stimmen ernstesten Bedenkens, des Unwillens, der tiefsten Entrüstung.

Aus Frankreich zuerst, wo nächst Italien die Oper ihren vorzüglichsten Sitz aufgeschlagen, tönen sie uns klar entgegen, anfangs einzeln, dann immer zusammenklingender.

Ein Saint Evremont (1613—1703), Lully's Zeitgenosse, tritt hervor und fordert (Sur les Opéra, 1676) angesichts der Verkommenheit der Oper, der Geistlosigkeit ihres inneren Wesens, worin man keine Spur des Drama's mehr finde, „daß die Anordnung des Werks dem Dichter zukomme, daß der Komponist der Leitung des Dichters zu folgen habe, weil die Musik für die Dichtung, nicht aber die Dichtung für die Musik da sei."

Unmittelbar darauf erschallt aus Italien ein ähn-

liches Wort. Der bedeutende Abt Gravina (Della Tragedia, 1715) verlangt, daß der Gesang der Worte die Sprache der menschlichen Leidenschaften nachzuahmen habe, nicht den Gesang der Lerchen und Kanarienvögel, den die Opernmusik so eifrig nachzuahmen bemüht sei: denn der eigenthümliche Charakter der dramatischen Musik bestehe in der Nachahmung der Empfindung, bestehe in der Wahrheit.

Der Abbé Dü Bos (1670—1742, Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture, 1719), einer der vorzüglichsten Kunstkenner Frankreichs, von Lessing hochgeachtet, erklärt die Musik „für eins der Mittel, der Poesie eine neue Stärke zu geben", und heischt, daß die Musik vermöge ihres Zweckes den Reichthum, die Mannigfaltigkeit der Akkorde, der Harmonie und Melodie zu verwenden habe, „die nachzuahmende Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bilden und zu verschönen."

Remont de Saint Mard, ein hochgeschätzter französischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, verwirft (Réflexions sur l'Opéra, 1749) den Schwulst, die Verworrenheit und Zerrissenheit der Oper, klagt über Vernachlässigung der Dichtung, im Hinblick auf die griechische Tragödie, und erklärt die wahre Oper in ihrer Reinheit für das großartigste, schönste von allen dramatischen Schauspielen, das die Sitten eben so reinige und veredle, wie nur immer die am meisten

moralische Gattung der Poesie. Er verwirft die übermäßige Herrschaft des Gesangs in der Oper als eines musikalischen Drama's, spricht den Wunsch aus, „den Dichter und Musiker in Einer Person vereinigt zu sehen", und stimmt in das Verlangen ein, „daß die Musik, als Dienerin oder Gehülfin der Poesie, den Ausdruck, den sie von dieser empfangen, zu beleben und zu vollenden habe."

La Bruyère (1644—1696) nennt in seinen „Charakteren" die herrschende Oper einen Verein von Versen, der nichts weniger als ein Gedicht oder ein Schauspiel, nur ein bloßes Konzert sei, worin die Stimmen durch Instrumente unterstützt sind, worin artige Empfindungen, galante Unterhaltungen, süßliche Worte, aber keine Spur des Drama's, — und François Callières in seiner Histoire poëtique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes, 1686, die Mängel der Lully'schen Oper mit ihrer unumschränkten Herrschaft der Musik rügend, dringt darauf, „daß der Musiker sich nach den Gedanken des Poeten zu richten habe, nur um die Stärke seiner Ausdrücke zu erhöhen und mit dem Gedichte angemessenen Tönen die großen Züge der Leidenschaft, welche der Dichter in diese Gattung gesungener Werke legen müsse, zu beleben."

Und wenden wir unser Auge wieder auf die Geburtsstätte der Oper: Italien, so begegnet uns dort

zunächst der große Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) in seinem bedeutenden Werke: Della perfetta Poesia Italiana, 1723. Gewichtige Worte sind es, die aus dem Munde dieses ächten Kenners, dieses Mannes von Ernst und Würde, von Klarheit und Schärfe des Blicks, erklingen. Fast jeder seiner Sätze ist eine Anklage, aus welcher der sehnsüchtige Wunsch nach besseren Zuständen spricht. Hier nur einige dieser Sätze:

Die theatralische Musik ist zu unseren Zeiten in ein weibisches Wesen verfallen, wodurch sie viel eher geschickt ist, die Gemüther der Zuhörer zu verderben, als sie zu reinigen und zu bessern, wie die alte Musik gethan. — Man legt sich nicht mehr auf die theatralische Kunst, welche, wie Quintilian sagt, durch den Gesang die menschlichen Leidenschaften erregen und besänftigen lehrte. Alle Sorgfalt wird auf das Vergnügen der Ohren gewendet. Aber es werden weisere Zeiten kommen, wie ich hoffe, welche die Musik umgestalten und ihr die alte Würde wiedergeben werden, deren sie so sehr bedarf, um ein gesundes Vergnügen zu erwecken. — Die Poesie hat sich schimpflicherweise in Ketten legen lassen, und anstatt daß die Musik früher eine Dienerin derselben war, ist die Poesie jetzt eine Sklavin der Musik. — Man sucht heut' zu Tage auf dem Theater die Poesie zu keinem andern Behufe, als der Musik zu einem

bloßen Mittel und Werkzeuge zu dienen, während sie sonst, wie es sein sollte, der Hauptzweck war. — Ein nicht geringer Theil der Oper besteht in Arien, d. h. in unnöthigen Worten; einen andern Theil bilden die Verse, die der Poet einem Andern zuliebe oft einzuschalten gezwungen ist und die rein überflüssig sind. Hinzu kommt noch der moderne Geschmack, daß man das Recitativ als eine lästige Sache nicht sehr vertragen kann, obgleich in diesem, nicht in der Arie, die Verwicklung, Entfaltung und das Wesen der Fabel liegt. Wenn man diese eingebildete Tragödie gegen die wahre hält, so ist zwischen ihnen gar keine Aehnlichkeit zu finden. — Die Unwahrscheinlichkeit auf unseren Opernbühnen ist noch mehr gewachsen, seitdem man die Arien und Kanzonetten, welche mit der wahren Nachahmung nichts gemein haben, in die Dramen eingeführt. Und wer hat wohl eine Person gesehen, die im Leben öfters einerlei Worte und Gedanken hintereinander wiederholt? — Irre ich nicht, so kann man endlich schließen, daß die heutigen Opern als Dramen betrachtet, eine Mißgeburt und eine Vereinigung von tausend Unwahrscheinlichkeiten sind. Und wenn sich die Zeiten und der Geschmack nicht ändern, so wird das Volk diese beliebten Schauspiele mit einem eben so niedrigen als ungerechten Beifall zu ehren fortfahren!

So Muratori.

Ihm geistverwandt-nahe an Größe des Blicks, Tiefe der Auffassung, ächtem künstlerischen Verständniß und Wollen steht sein trefflicher Landsmann, der Graf Francesco Algarotti (1712—1764), Friedrichs des Großen Freund, einer der intelligentesten, edelsten Männer Italiens. Seine Abhandlung über die Oper: Saggio sopra l'opera in mussica (Theil seines Werks Saggi sopra le belle arti, Versuche über die schönen Künste, 1762) darf noch immer als klassisch gelten.

An erster Stelle der Oper steht ihm das Buch: das Werk des Dichters, der in seinem Geiste das ganze Drama umfaßt. Die Oper aber ist ihrem Ursprunge nach ihm die auf das moderne Theater wieder verpflanzte griechische Tragödie, in ihrem Wesen nach ein „musikalisch recitirtes Drama." Zur Erreichung des Zwecks, das Herz zu bewegen, das Auge zu erfreuen und dem Ohre zu gefallen, ohne die gesunde Vernunft zu beleidigen, wird der Dichter — sagt Algarotti weiter — wohl thun, eine Handlung zu wählen, welche das Wunderbare in sich trägt und zugleich einfach ist. — Ohne Rücksicht auf Anstand hat die Musik ihre Grenzen überschritten und sich zu allen Arten von Launen, Thorheiten und Unsinn hinreißen lassen. — Eine andere Hauptursache des jetzigen Verfalls der Musik ist die Herrschaft, der sie sich bemächtigt hat. Der Komponist benimmt sich

wie ein Despot. Er will nur für sich arbeiten und nur als Musikus gefallen. Um alle Welt will es ihm nicht in den Kopf, daß er subordinirt sein soll und daß die Wirkung der Musik darin liegt, Dienerin und Gehülfin der Poesie zu sein. Seine eigentliche Aufgabe ist: das Gemüth zum Eindruck der Verse vorzubereiten, im Ganzen den Affekt zu erregen, der mit den besonderen Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat. Mit Einem Worte: „er soll der Sprache der Muse eine größere Kraft und Energie geben.“ —

Wie hätte dem großen Rousseau auch unser Thema entgehen können? Sein Dictionnaire de Musique (1764), Artikel „Opéra“, und seine Observations sur l'Alceste de M. Gluck enthalten die bezüglichen Hauptgedanken des Dichters und Forschers. Die Tragödien der Alten waren wahrhafte Opern, sagt er in letzterer Abhandlung; die griechische Sprache, wahrhaft harmonisch und musikalisch, hatte in sich selbst einen melodischen Accent, und es bedurfte nur der Verbindung des Rhythmus damit, um die Deklamation musikalisch zu machen. So wurden daher nothwendig nicht blos die Tragödien, sondern alle Dichtungsarten gesungen; die Dichter sagten mit Recht am Eingange ihrer Werke: ich singe! — Es gilt die Lösung eines großen und schönen Problems: zu bestimmen, bis wie weit man die Sprache singen und die Musik reden lassen kann. Von einer guten

Lösung desselben hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab.

In der erstgenannten Arbeit, worin er den Ursprung und Fortgang der Oper weiter verfolgt, bemerkt Rousseau unter anderem:

Die Melodie zog aus ihrer Trennung und Unabhängigkeit von der Poesie Vortheil, um sich absolute und rein musikalische Schönheiten beizulegen. Sie hatte bald ihren Ausdruck, ihre Gemälde ganz unabhängig von der Poesie. Sie beginnt dann, die Poesie, die sie begleiten sollte, zu verachten und wähnt, mehr werth zu sein, wenn sie ganz aus sich selbst die Schönheiten gewinne, die sie mit ihrer Gefährtin getheilt hatte. Dichter und Musiker, zu sehr geschieden in ihrer Arbeit, bieten gleichzeitig zwei zwar sich ähnelnde, aber sehr verschiedene und getrennte Bilder dar, die sich gegenseitig schaden. Hat der Musiker mehr Kunst als der Dichter, so verdunkelt er ihn und macht ihn vergessen. Der Darsteller, wenn er sieht, daß der Zuschauer die Worte der Musik aufopfert, opfert seines Theils die theatralische Geberde und Aktion dem bloßen Gesange und dem Glanze der Stimme. Man vergißt somit gänzlich das Bühnenstück, und das Schauspiel verkehrt sich in ein bloßes Konzert. Befindet sich dagegen das Uebergewicht auf Seiten des Dichters, so wird die Musik fast gleichgültig. Von der Art sind die Fehler, welche die absolute Vervollkommnung der Musik und

ihr Mangel an Uebereinstimmung mit der Sprache in die Oper einführen können. Die Musik herrscht zu sehr in unseren Arien, die Poesie ist fast vergessen; in unseren lyrischen Dramen wird dem Gesange viel zu viel gehuldigt, als daß sie solche sein könnten.

Der Gesang — gedenkt Rousseau weiter in seinem „Versuch über den Ursprung der Sprachen" (Essai sur l'origine des langues) — ist stufenweise zu einer vom Worte ganz getrennten Kunst geworden, aus dem er doch seinen Ursprung gewonnen; die Harmonieen der Töne haben die Modulation der Stimme, des Worts vergessen gemacht, und zuletzt hat die Musik, auf den rein physischen Effekt des Zusammenwirkens der Schwingungen beschränkt, sich der geistigen Wirkung beraubt gefunden, die sie hervorgebracht hatte, da sie noch doppelt die Stimme der Natur war. —

Wir gelangen zu einem andern großen Geiste: zu Gluck. Wie er die Aufgabe, den Boden der Unnatur, der Mißbräuche und Verirrungen in der Oper zu säubern und zu veredeln, thatsächlich durch seine Alceste in die Hand nahm, ist bekannt; bekannt auch sein Wort: die berühmte Dedikation des Werks an den Großherzog Peter Leopold von Toscana (Epître dédicatoire d'Alceste, 1767), im stillen Hinblick auf Algarotti, oft mit dessen Ausdrücken gesprochen, wonach es ihm den Versuch galt, die Musik auf ihre richtige Stellung zurückzuführen: „Unterstützung der Poesie, um den

Ausdruck der Empfindungen und das Interesse der Situation zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Zierrathen zu erkälten; alle Mißbräuche zu verbannen, gegen welche seit langer Zeit der gesunde Sinn und gute Geschmack vergebens sich aufgelehnt." — Durch die faktische Anwendung seiner Theorie half Gluck die Bewegung im Gebiete der Oper anbahnen, deren Wellen ihre stillen Kreise zu ziehen nicht aufgehört, und in der „Iphigenie auf Taurien" fand sie ihren bis dahin vollständigsten Ausdruck. —

Fast zu gleicher Zeit tritt Lessing heran und behandelt (in seinen Nachträgen zum Laokoon, Abschn. IX., Werke Bd. 11, Abth. 1, S. 178 ff.) das Thema der würdigen Verbindung und richtigen Verschmelzung der Dichtkunst und der Tonkunst. Der Kern seiner Gedanken ruht in den Sätzen: „Die Vereinigung willkürlicher mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendenselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet. Es hat auch wirk-

lich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln. Aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denket, oder wenn man ja noch daran denket, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nehmlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviret, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der anderen schadet und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen

nicht zu matt und schläfrig finden sollte. Dieses Subserviren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der anderen zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Kollision kommen, daß die eine der anderen so viel nachgiebt, als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen." —

Ihm und Algarotti schließt sich Wieland an in seiner Abhandlung: „Versuch über das deutsche Singspiel (1775, Werke Bd. 45, S. 93—142), einem von jenen beiden Männern befruchteten Gedankengange über die Oper und das Musik-Drama: „eine neue Gattung von Singspiel", wie er es nennt, das, frei von allen Fehlern, welche Algarotti mit allen Vernünftigen der Oper vorwirft, alle die Eigenschaften in sich vereinigt, die dieser ächte Kenner mit Grund als zum Wesen des Singspiels gehörend ansieht, aber in den meisten Opern fast gänzlich vermißt."

Im Hinblick auf Algarotti's Wort, daß Musik und Poesie Schwestern und nur durch ihre Vereinigung allmächtig, in dieser Vereinigung aber die erstere der andern untergeordnet sein müsse, und daß Alles verloren sei, sobald sie, anstatt zu gehorchen, herrschen will, — im Hinblick auf diese „unleugbaren Grundsätze" fragt Wieland: „Was unternimmt der Komponist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, an-

ders, als die Zeichnung und Skizze eines Andern auszumalen? Und was könnte dabei herauskommen, wenn er sich nun einbildete, nach eigener Willkür verfahren zu dürfen, und weder in der Wahl und Mischung der Farben, noch in Vertheilung des Lichts und Schattens, noch im Ton des Ganzen die Gedanken des Erfinders zu Rathe ziehen wollte? Musik und Aktion sind im Singspiele bloße Organen, wodurch der Dichter auf unsere Seele wirken soll. Noch richtiger könnte man sie mit den Grazien vergleichen, die der Schönheitsgöttin zugegeben sind, um sie anzukleiden, zu schmücken und zu bedienen, und denen es gar nicht einfällt, auf Unkosten ihrer Gebieterin glänzen zu wollen. Der Tonkünstler, der die Wirkung des Gedichts, über welches er arbeitet, der juckenden Begierde, seine Kunst sehen zu lassen, aufopfert, ist einem Maler gleich, der die Juno vernachlässigen wollte, um unsere ganze Aufmerksamkeit auf ihre Pfauen zu heften."

Und bezeichnend ist Wieland's Aeußerung am Schlusse: „Eine Reihe von Glucken würde dazu erfordert, um die Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik; diesen einfachen Gesang, der wie Merkur's Schlangenstab die Leidenschaft erweckt oder einschläfert und die Seelen in Elysium oder in den Tartarus führt; diese Verbannung aller Sirenenkünste; diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur großen Einheit des Ganzen, — auf dem lyrischen Schauplatze

herrschend und fortdauernd zu machen. Schon genug, daß Gluck gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was Jener für die Tragödie des Sophokles und Euripides that."

Anschließend hieran verlangt Wieland, (Briefe über das deutsche Singspiel Alceste, im deutschen Merkur Bd. 1, St. 1) daß der Komponist nicht sowohl mit dem Dichter ringe, als sich in ihn verliere, mit ihm zu Einer Person werde, so daß Ein Genius, Ein Herz beide zu beseelen scheine; daß er den Gedanken des Dichters den einzigen angemessenen Ausdruck unter allen möglichen zu geben suche und sich gleichsam des Ideals bemächtige, welches dem Geiste des Dichters vorschwebte und welches er unvermögend war, mit Worten völlig zu erreichen. — In derselben Zeitschrift (Bd. 2, St. 3) führt Wieland das Urtheil eines berühmten italienischen Komponisten über die vorzügliche Geschicklichkeit der deutschen Sprache zum hohen lyrischen Gesang und zur musikalischen Deklamation an, worin die Aeußerung hervortritt: es werde nur darauf ankommen, daß ein deutscher Dichter, der sich seiner Sprache zu bedienen wisse und die Kunst besitze, so viel Wohlklang und Numerus in seine Versifikation zu bringen, daß die bloße Deklamation derselben schon eine Art von Musik sei, sich mit einem Komponisten vereinige, der den

Dichter völlig empfinde und verstehe, und in seinem Fache das sei, was Jener in dem seinigen, so würden sie der deutschen Sprache einen Triumph verschaffen können, von dessen bloßer Möglichkeit sich vielleicht die wenigsten Deutschen noch etwas träumen ließen.

In gleichem Sinne wie die Vorigen reden der Spanier Arteaga (Le rivoluzioni de Teatro musicale italiano, 1783) und Beaumarchais (im Vorwort zu seiner Oper Tarare, Oeuv. T. II., p. 487—509); sie sprechen in beredten Worten den Geist des Musik-Dramas aus. Ihnen zur Seite steht Sulzer in seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste (1787) Th. 3, S. 466 ff. —

Der Verlauf führt uns zu einem andern großen Deutschen, der nach Lessing denselben Gegenstand mit der Fackel der Prüfung beleuchtet: Herder. Seine kostbaren Gedanken, seine ernsten und doch so beschwingten Worte sind in der Adrastea, 3. Stück, (Werke, zur schönen Literatur und Kunst, Th. 17, S. 162 ff.) niedergelegt. Aus ihnen nur folgendes Wenige:

„Wo die Oper jetzt stehe, wissen wir: auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man selten versteht, und die noch seltener des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie er's nennt) musikalischen Gedanken, dem

Dekorateur zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne eine anständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch. — Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindungen, hat er gewiß verloren. — Der Fortgang des Jahrhunderts (des achtzehnten) wird uns auf einen Mann führen (Händel), der, diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind." —

Und nun, — an dem tiefen Musikkenner Heinse

vorüber und mit Hinweisung auf Tieck (Dramaturgische Blätter, Bd. 3, S. 58, 60), sowie auf ein tüchtiges Werk: „Charinomos, Beiträge zur Theorie und Geschichte der schönen Künste, von Carl Seidel (1827, Bd. 1, S. 543—549), das in dem betreffenden Theile mit dem Satze schließt: Wir haben in den bisherigen genialen Tonschöpfungen, z. B. eines Mozart und Gluck, zwar durchaus gelungen zu nennende Kompositionen, wir besitzen dessenungeachtet aber bis jetzt noch keine einzige Oper, die ihrer höheren ästhetischen Wesenheit auch nur einigermaßen entspricht; einem genialischen und dabei mit tüchtigen Kenntnissen ausgestatteten musikalischen Dichter nur kann es aufbehalten sein, als ein neuer Metastasio diese Kunstgattung nach geläuterten Ansichten der fortschreitenden Zeit gehörig zu begründen in höherer artistischer Vollendung, — nach allem Diesem führe ich noch zu einem Manne, der einer der treuesten, liebendsten und pietätsvollsten Jünger Mozart's heißen darf: Friedrich Rochlitz.

In seiner Sammlung: „Für Freunde der Tonkunst" (Bd. 2, S. 230—280) hat er uns zu Zeugen eines anmuthigen und ernsten Gesprächs zwischen Künstlern und Kunstfreunden (aus den Zwanzigerjahren unsers Jahrhunderts) über die Oper gemacht, das, wahrhaft bezeichnend, „Der Frühlingstag" heißt. Es dreht sich um das Hauptthema des Veraltens und Nichtveraltens.

„Du sprichst — läßt Rochlitz einen von den drei Freunden unter Anderem sagen — von der Oper und deren Publikum, wie wir beides eben jetzt besitzen. Gut! Aber ich kann mir doch auch eine Oper — wenngleich nur denken, die, ohne die ihr eigenen Reize und Vortheile aufzugeben, bis auf einen gewissen Grad der Vorzüge des Schauspiels sich bemächtigte; und dafür, daß sie sich freilich auf engere Grenzen hinsichtlich des Stoffes und dessen, was zunächst das Denkvermögen anlangt, beschränken muß, was sie nun innerhalb dieser Grenzen darbietet, noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter — wenn ich so sagen darf — und mithin auch wohl noch widerhaltiger aufstellt, als das Schauspiel. Und was ich mir bestimmt denken kann, was keinen Widerspruch in sich selbst enthält und nicht gegen die Natur der Dinge oder des Menschen ist: — warum sollte das nicht auch ausgeführt werden können?

Es ist sogar dagewesen — bemerkt ein anderer der Freunde —, wenn schon auf weit niederer Stufe der Dichtkunst und noch mehr der Musik, als wo wir jetzt stehen, und welchem gemäß es uns neu geschaffen werden müßte, sollten wir's wirklich bekommen: In Italien, als die ganze Gattung noch nicht lange erfunden war, dann auf einige Zeit, obschon mit weit schwächerer Musik, auch in Frankreich; damals, als verschiedene der größten dramatischen Dichter dieser Länder,

zugleich mit der Tonkunst vertraut und ihrer Formen bis zur Geläufigkeit kundig, sich beeiferten, der Oper edle treffliche Dichtungen zu liefern, und die Komponisten sowie die Gesangsvirtuosen gar nichts wollten, als diese Dichtungen aufs Lebendigste, Bedeutsamste, Herzandringendste darlegen. Es kann das freilich wieder so werden und nun allerdings auf weit höherer Stufe und zu weit mächtigerer Wirkung. Aber was Alles würde dazu nöthig sein! Zuerst: ein wahrhaft großer Dichter, mit der Tonkunst unserer Tage eben so vertraut, wie es die Dichter jener Zeit mit der Tonkunst ihrer Tage waren; und ein wahrhaft großer Tonkünstler, eben so mit unserer Dichtkunst vertraut, wie die Komponisten jener Zeit mit der Dichtkunst ihrer Tage. Beide müßten nun, nicht nur gänzlich vereint über das Werk selbst und alles d'rum und d'ran arbeiten, sondern auch in Verhältnissen leben, wo sie ohne alle Nebenrücksichten und beharrlich durchführen könnten, was anfangs, ja vielleicht geraume Zeit, bei allen großen Virtuosen Widerstand finden und beim großen Publikum wenig oder gar kein Glück machen würde. Denn Beides könnte gar nicht anders sein bei etwas so von Grund aus Neuem und das, sogar schon dadurch, daß es aus dem Ganzen für das Ganze gearbeitet wäre, dem, woran jetzt alle gewöhnt sind, geradezu entgegenträte. Solch' ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganze

müßte es aber werden. Es müßte werden — daß ich so sage —: die ganze Oper ein einziges, engverbunden fortlaufendes, wie in einer bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie sich steigerndes Finale, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, als nothwendige engverbundene Theile des fortlaufenden Ganzen, in sich aufnähme.

„Nein, das ist mir doch zu wunderlich! — ruft der dritte Freund, und empfängt darauf vom ersten die Bemerkung:

Da sieh, wie schwer es halten würde, sich jetzt wieder drein zu finden, oder gar ihm Hochachtung und Eingang zu gönnen. Willst doch selbst Du, Du ein Künstler, ein denkender Künstler, nicht d'ran! nicht einmal an den bloßen Gedanken! Und gleichwohl kann erst so die Oper wieder ein in sich selbst festgegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk werden; ein Werk, das uns, ohne Widerspruch der Vernunft und des inneren Sinnes, in eine ideale Welt hebt, in einer idealen Welt hält; in eine Welt, wo dann auf die eigenthümliche, einzige Sprache aller Handelnden Gesang ist; — ein Werk, wie es in Gluck's Geiste und Sinne liegen mochte, wie er's aber, auch in seinen besten

Opern, nur einigermaßen andeuten, nicht ausführen konnte, da er noch viel zu sehr auf Einzelnes und auf Eigenheiten, obgleich achtbare, des französischen Theatersinnes und Theaterwesens rechnete, auch — gerade herausgesagt — als eigentlicher Musiker zu wenig Reichthum und Fülle besaß, am allerwenigsten aber der Mittel tiefer und beharrlicher Ausarbeitung der Harmonie mächtig war.

„Sag' das nicht laut! sie würden schreien — die Gluckisten Ach und Wehe! die Piccinisten, d. h. die Rossianer: Nun, da habt ihr's ja!

Was geht das mich an?

Na, mich auch nichts! — Doch nun laß uns auch einen Blick vorwärts in unser Gespräch werfen! Unsere schönen Mozart'schen Opern und was ihnen aus jetziger oder letztvergangener Zeit nahe steht: die würden dann doch veraltet sein und bei Seite gelegt werden.

Sie haben, versetzt einfallend der ältere Freund, den Rochlitz als „alten Mann", als „Vater" bezeichnet, (er ist es selbst) — sie haben euere Kunst und euch selbst erst dahin gehoben, daß vollkommene Opern, wie wir sie uns denken, möglich; und uns, daß wir, wären sie nur erst da, allmälig wieder dafür empfänglich würden. So lebten sie, so lebte wenigstens ihr Geist in diesen und in uns fort. Und ist das nicht ein schönes, ein wohlthätiges Leben?

Ueberdieß, mein Freund: je höher Einer gestellt ist, desto weniger sieht er bloß nach einer einzelnen, für den niedern Standpunkt eben offenen Seite hin; desto weiter blickt er umher, — oder, wie wir's bezüglicher ausdrücken können: je weniger einseitig, je mehr umsichtig ist er. Und da kann ich keinen Augenblick zweifeln, daß man jene trefflichen Werke, auch wenn man ihre Gattungen nicht mehr für die beste erkennte, doch nicht würde entbehren wollen; und was sie in der Ausführung und Auszierung vom Moment ihres Entstehens für diesen Moment, der dann vorüber, an sich haben, gern und ohne Störung mit hinnehmen würde, sich an jenen Geist, an die Fülle der in ihnen ausgebreiteten herrlichen Kunst und zündenden Lebendigkeit, sowie an ihre vielfältigen, ganz eigenthümlichen Reize haltend. So würden sie — sei darum ganz außer Sorge — gewiß nicht veralten; nur, willst Du es so nennen, nicht gerade mehr in der Mode sein: und das — wirst Du mir zugeben — wäre nichts weiter, als was Du selbst das Schicksal aller menschlichen Leistungen nanntest, gegen das gewaltsam sich zu stemmen, oder worüber sich grämelnd zu empören, Thorheit sein würde.“ —

Ist es nicht, als ob wir in diesem Gedankenaustausch, diesem bewegten, und doch so ruhig-schön dahinfließenden Gespräch einem jungen Frühlingstag in die hellen, leuchtenden Augen sähen? — einem Früh-

lingstag, heraufgeführt von einem Greise, einem ehrwürdigen, mit dem großen Blick in das Werdende aus dem Gewordenen, mit der Sehergabe des jugendlichen Alters; einem Greise, dem das Wort Jean Paul's, das im Ganzen so wahre: „das Alter besteht aus lauter Gegenwart der Vergangenheit, die Jugend aus Gegenwart der Zukunft,“ nur in der zweiten Hälfte gilt. Und wenn Du mir noch von Angesicht zu Angesicht, von Herz zu Herz wohlbekannter unvergeßlicher Vater Rochlitz, du tief fühlender und weit schauender Mann, du ächtes hehres Menschen- und Künstlergemüth, noch ausrufst: „Es wäre bald gesagt: Schreibt wie die Väter! aber Herr, das geht nicht! vorwärts! ist die Losung, nicht: rückwärts!“ — wie hat das in Deinem Munde, aus diesem Prophetenmunde, Halt, Gewicht, Schwung, Bedeutung, Leben! —

Ein Akkord von Stimmen aber tönt uns aus allen obigen, von mir für unsere Sache gesammelten, wie in einem Brennpunkt zusammenströmenden Zeugnissen entgegen, von Stimmen bedeutender Männer, denen es um einen hohen und ernsten Gegenstand wahrhaft Ernst, die mit ruhigem und redlichem, mit scharfem und lichtem Forscherblick hin schaueten in die Vergangenheit, mit klarem und ahnendem Auge hinaus in die Zukunft.

Das Grundwesen der Reform Gluck's in der

Oper darf in der Hauptsache darein gesetzt werden, daß der absolute Musiker dem Musiker des streng dramatischen Charakterausdrucks, der bis dahin dominirende bloß virtuose Sänger dem der dramatischen Absicht des Komponisten sich unterordnenden Sänger weichen, die Arie klar, einfach die Empfindungen aussprechen, das Recitativ in naturwahrer Rede die Gesinnungen und Reflexionen kundgeben, das Orchester ein würdevoller Faktor im Ganzen sein. Er war — wie Wagner in „Oper und Drama" sagt, — wissentlich bemüht, im deklamirten Recitativ, wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewöhnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu als möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdrucks zu entstellen.

Der himmlische Genius Mozart's — von Keinem mehr geliebt und bewundert, als von Richard Wagner, wie schon sein eben erwähntes Werk zeigt —, dessen Wesen in Musik aufging, dem, nach seinem eigenen Ausdruck, „die Poesie die allzeit gehorsame Tochter der Musik" war, brachte neben Gluck's dramatischem das lyrische Element der italischen Oper wieder zur Geltung und wandte die Oper von

der durch Gluck eingeschlagenen Bahn wieder ab, als Musiker nach dem Drama in soweit strebend, als dies innerhalb der rein musikalischen Kunst erreichbar war, das Höchste in der „Oper" leistend, das letzte Besteigen des Gipfels, sonach auf den Wendepunkt dieser Oper mit dem, von seinem Standpunkte begründeten, Uebergewicht der Musik über den Text bezeichnend, — wie dies alles Brendel in seiner Geschichte der Musik näher dargelegt. „Der Gedanke, durch und durch dramatisch zu sein und nichts als dramatisch, — ein Drama zu gestalten, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Worts hinein ein Ganzes, ein Wahres, ein Drama sei und nichts in sich zulasse, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend und nothwendig, dieser Gedanke ist Mozart niemals zum festen Entschluß geworden", — sagt Marx.[27])

Der Zustand der Oper nach Mozart, ihr allmäliger Verfall ist bekannt. Wie eine Oase ragt Carl Maria von Weber hervor. — Beethoven's „Fidelio" zu geschweigen, dieses anfangs so durch und durch unerkannten, ungewürdigten, ja, mißkannten Werks. (Erklärte man ja Beethoven nach der siebenten Symphonie in alle Welt hinein „für das Irrenhaus reif.") Aber wie groß auch Weber's Verdienst, namentlich in künstlerischer Hinwirkung auf Befreiung des Deutschen von der modernen absoluten Opernarie Rossini's, auf den Quell: die Tonweise des Volkslieds, zurückgehend, —

dem Dichter versagte er, wie insonderheit Euryanthe beweist, eine höhere Berechtigung als die, daß er ihm die Grundlage zur Ausbreitung seiner Melodieenfülle gewähre, die Oper für den Komponisten zuschneidet.

Die Oper wurde immer mehr ein „Rührei von Kunst und Unsinn", nach Müllner's Bezeichnung; — Kunst: die Musik, Unsinn: der Text, und oft genug auch jene. Effekt bildete das Losungswort der Komponisten, Effekt zu machen die vornehmlichste, ja einzige Tendenz ihrer Bemühungen. Die Wahrheit, „daß keine Kunst durch ihre Mängel so fühlbar, so schwebend auf die anderen hinüberzeigt, als die Musik" [28]), blieb unbekannt, oder vergessen oder mißachtet; der ächte Künstler sah traurig in dies Getriebe, oder wendete sich ihm unwillig ab.

Was von der Oper nach Wagner's Wort [29]) im Allgemeinen gilt: In ihr hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt; jedes einzelne Tonstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing; das Zusammenhanglose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik; nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten und dem Dichter

als Zwangsjoch aufgelegt war, — das gilt in erhöhetem Grade von dieser immer weiter herabgekommenen Oper, deren Natur die „Unnatur" war, von ihr, welche Goethe im zweiten Theile seines Faust in den Versen:

> Das sind die saubren Neuigkeiten,
> Wenn aus der Kehle, von den Saiten
> Ein Ton sich um den andern flicht;
> Das Trallern ist bei mir verloren,
> Es krabbelt wohl mir um die Ohren,
> Allein zum Herzen dringt es nicht!

so treffend gekennzeichnet und gegeißelt hat. Den von Wagner als zeitherigen Irrthum im Kunstgenre der Oper präcisirten Satz: daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht worden, — setzt diese Oper in doppelt helles Licht.

Der Kern Dessen, was die oben vorgeführten bedeutenden Männer erinnert und gerügt, liegt in diesem einfachen Satze zusammengefaßt. Was sie gewünscht und ersehnt, konnte nur von einem die Vergangenheit durchmessenden, auf der Höhe der Gegenwart stehenden schöpferischen Geiste thatkräftig erfaßt und dem Leben zugeführt werden.

Richard Wagner trat — nach manchen nothwendigen Jugendversuchen, nachdem er die unerläßlichen

Phasen der Künstlerentwicklung durchlaufen — mit seinen reiferen und reifsten dramatischen Werken heran und suchte, von Stufe zu Stufe, immer klarer zu zeigen, wie er erkannt hatte, wie er im Erkennen immer höher gewachsen: im Erkennen und — im Schaffen. „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin": jedes Werk ein Fortschritt, einer aus dem andern, in den andern, jeder durch den andern mit innerster künstlerischer Nothwendigkeit bedingt.

Er suchte und wußte zunächst mit diesen Kunstgaben zu beweisen, nicht nur wie es möglich, sondern auch wie natur- und zeitgemäß, wie kunstgerecht es sei, mit Benutzung des bereits von unseren größten Meistern Gewonnenen, der Hindeutungen großer Denker, zu wahrer Entfaltung der musikalischen Dramatik fortzuschreiten; — den Abstand zwischen Dichter und Tonsetzer auszugleichen, ihn zum harmonischen Verhältniß umzuwandeln; — die moderne Oper, die wir kennen, zu einem inhaltlich wie formell einheitlichen Ganzen zu erheben; — die dramatische Musik auf ihre ursprüngliche Bestimmung: Kunst des Ausdrucks in Unterstützung des Gedichts, zurückzuführen: das weibliche Element, das in wechselseitiger Ergänzung der einseitigen Schönheit mit dem befruchtenden männlichen erst die lebendig schöne volle Gestalt darstellt. Er zeigte und erweiterte thatsächlich den Weg, die gefühlvolle dramatische Rede durch den, nicht in der Musik als solcher, die an sich

ein Objekt darzubieten nicht vermag, sondern in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck wiederzugeben; — die melodische Gestalt aus dem Wortverse des Dichters herauswachsen zu lassen, so zwar, daß die schöpferische Thätigkeit des Tondichters an freier und reicher Entfaltung nichts einbüßt; — Harmonie und Rhythmus zu den, die Melodie gestaltenden, zu charakteristischer Bedeutung erhebenden Organen, den Sänger zum Charakterdarsteller, die Gesangspartie, mit Verdrängung des eitlen Virtuosenflitterwerks, zur wirklichen dramatischen Rolle zu machen oder wieder zu machen; — das Sprachvermögen des Orchesters zu erhöhen, als des Organs zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie, wie zur tieferen Charakterisirung der Melodie, des Dolmetschers des der Wortsprache Unaussprechlichen: der Ahnung, der Erinnerungsthätigkeit, der Ideenverbindung, der Gebärde; — alles unnöthige und störende, um seiner selbst willen prunkende äußere Beiwerk, den Trödelkram der Scene, zu verbannen und dagegen diese mit ihren wesentlichen Bestandtheilen als ein eng zusammengreifendes Ganzes hinzustellen: — kurz, die herkömmlichen, zu großem Theil erschlafften und entwürdigten Zustände des modernen Opernwesens aufzurütteln, zu heben, und soweit nöthig zu entfernen für einen neuen Bau.

Mit vorstehenden Sätzen suchte ich bereits früher [30]) das Grundwesen Wagner's zu charakterisiren. Ich glaube sie auch jetzt aufrecht erhalten zu können und zu müssen.

Noch einen Satz füge ich hinzu in Beziehung auf den Dichter und den Komponisten. Es ist ein Satz Jean Paul's [31]), dahin lautend: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und setzt.“ — Die Erfüllung dieses gleichsam vorverkündenden Worts ist durch Richard Wagner geschehen.

Jene Sätze aber umschließen und begreifen in kurzen Zügen das Wesen des Musik-Dramas, des in obigen drei Dichtungen angebahnten, in „Lohengrin“ schon merklich vertieften, des wirklichen Dramas, des „unverrückt festgestellten und festgehaltenen Ganzen, des einzigen, engverbunden fortlaufenden Finale“, wie wir es vorhin Rochlitz nennen hörten, worein die Oper nach ihrem ganzen Verlaufe endlich einmünden mußte, um in ihm aufzugehen, nachdem sie ihre Mission durch unsterbliche Größen erfüllt und dann sich überlebt hatte, — nicht überlebt in dem Sinne, daß die gute Oper aufhöre, als Gattung zu bestehen, daß sie aufhöre, zu erfreuen, zu wirken, wohl aber in dem oben angedeuteten, daß es ein Weiter mit dem Uebergewicht der Musik über den Text, ein Weiter innerhalb der Grenzen dieser Gattung als solcher überhaupt nicht gebe. Wer wollte Mozart's unvergängliche Opern missen?

wer die anderer großer Komponisten? Und doch: — würden Mozart, Gluck und die Anderen heut' bei ihnen stehen bleiben wollen? Sie würden den Satz sicher bestätigen, ja, jeder nach seiner Eigenthümlichkeit würde ihn künstlerisch bethätigen, daß die Oper ein Drama zu werden habe, worin die Menschen, die sich darin bewegen, „nach ihrem Charakter, Leiden und Handeln lebendig, charakteristisch treu, konsequent wahr und bethätigt vor uns treten müssen, daß das Drama selbst in allen seinen Voraussetzungen, Bewegungen, Entwicklungen, Wahrheit und Wirklichkeit werden muß, wie wir es vom Dichter fordern und von je gefordert haben."

In die alten Formen können wir nicht zurück und dürfen wir auch nicht streben zurückzukommen; aber auf die Empfindungen, die an diesen Formen hängen, können wir zurück und sie liegen uns sehr nahe.

„Das Bedürfniß des Fortschritts ist keine von außen irgendwoher eindringende Gewalt; es ist der Trieb des Gedankens, der bisher in Einseitigkeit geherrscht hatte, nach der andern Seite, nach allen Seiten hin seine Konsequenzen zu ziehen und durchzuleben. Das ist es, was dem Kampfe der Ideen und Principien seine giftige Schärfe einflößt; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtschaft, und ist verwirrt und gereizt zugleich, gegen sein eigen Fleisch und Blut zu kämpfen. Dieser unheimliche, nimmer gestillte Prozeß des Geistes

ist seine Geschichte. Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrschaft ein König Lear, der in seinen eigenen Kindern dieselben Gewalten aufwachsen und sich endlich gegen ihn auflehnen sieht, die seine Kraft und Herrschaft gebildet hatten. — Der Fortschritt zur folgenden Stufe der musikalischen Entwicklung hebt das Recht der vorherigen nicht auf; das Tonspiel bleibt berechtigt neben der die Bewegung des Gemüths abspiegelnden, die Seelensprache behält ihr Recht an unser Herz neben den idealen Richtungen, die zuerst in der Heldensymphonie Beethoven's selbstständig hervorgetreten waren."[32])

Wenn Schiller gesteht, wie er zur Oper, zur dramatischen Musik das Vertrauen habe, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln solle,[33]) so deutet das auf den Fortschritt des Musik-Dramas mit erhobenem Finger hin.

Der Dichter des Musik-Dramas, sein Werk im organischen Werden vorführend, weiter aus seiner Wortphrase Alles ausscheidend, was sie für das Gefühl ausdruckslos und zum bloßen Organe des Verstandes macht, stellt dem Musiker die Aufgabe, in jedem Momente des Ausdrucks ihm Schritt für Schritt zu folgen; er stellt ihm die Aufgabe, durch seine Tonfülle die dichterische Absicht erschöpfend zu verwirklichen, mit seinen Klangfarben die lebendigen, charaktervollen, nicht blos umrissene nackte und kalte Züge zur Gesammtschönheit

und Vollendung des dramatisch-musikalischen Gemäldes emporzuheben. Beide Künste — die Poesie und die Musik — haben von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus auf ein gemeinsames Ziel hinzuwirken: ein einträchtiges Zusammenwirken zur Hervorbringung des dramatisch-musikalischen Kunstwerks, nicht das Subserviren einer der andern. Die Liebe, nicht der Egoismus hat beide zu beseelen. Aus seiner früheren Unterordnung tritt der Dichter nun als Gleichberechtigter hervor und herauf; denn das dramatisch-musikalische Kunstwerk ist wesentlich auch sein Gebilde; er steht als dessen Anordner da — ein leitendes aus einem leidenden Element geworden, wie ich es früher bezeichnete; der Gedanke dieses Dichters befruchtet den Musiker und dieser Musiker giebt ihm, getragen von der in der Wortsprache sich kundgebenden dichterischen Intention, durch seine Melodie und sein Orchester — den verwirklichten Gedanken der Harmonie in höchster Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit — den klarsten, wärmsten Empfindungsinhalt. „Der Kräfte schön vereintes Streben" ist es auch hier, aus dem sich „wirkend, erst das wahre Leben erhebt".

Das Musik-Drama Wagner's ist kein gewaltsamer Sprung über bestehendes Ehrwürdige hinweg; er hat nicht mit der Vergangenheit „gebrochen" im Sinne früherhin oft gegen ihn geschleuderten Vorwurfs, so wenig als seine Vorgänger, ein Gluck, Mozart, Beethoven, es mit der Vergangenheit gethan; sie

schritten vorwärts auf Grund dieser Vergangenheit und baueten weiter, wie er. Einer ohne den Andern wäre nicht denkbar. Jeder von ihnen war ein „Zukunftsmusiker", mußte es sein: so bedingte es Vergangenheit und Gegenwart, so bedingte es die Zeit, so bedingte es das Wollen, das Sein und Wesen der großen Meister. Die Liebe, die Verehrung gegen die Vorgänger bewährten sie, bewährt Wagner durch die Konsequenz des Fortschritts, das einfache Vorwärts und Aufwärts, das keinen Stillstand kennt, das durch den Künstler der Kunst gerecht wird in ihrem Dienste, in ihrer ewigen Sache. „Eine jede Theorie, sie sei von welcher Art sie wolle, setzt eine Unterlage voraus, irgend etwas in der Erfahrung Gegebenes. Von Aristoteles bis auf Kant muß man erst wissen, was diesen außerordentlichen Männern zu schaffen machte, ehe man nur einigermaßen begreift, warum sie sich so viele Mühe gegeben", — sagt Goethe.[34])

In unserm Musik-Drama aber, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Worts hinein ein Ganzes, ein Wahres, ein Drama sein und nichts in sich zulassen soll, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend, ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganzes, ein in sich selbst festbegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk, wie Rochlitz es bezeichnete, — in diesem Musik-Drama giebt es

keinen Selbstzweck des Ausdrucks, als das Drama selbst, und die Musik konnte Wagner nur als Mittel dieses Ausdrucks, d. h. als Mittel erscheinen, welches der Geist des Dichters und Musikers erfaßt zur rechten und schönen Verwendung im Dienste des dramatischen Ausdrucks, der dramatischen Wahrheit, somit des Dramas selbst; wie die Sprache des Wortdichters, ein Mittel für den Gesammtzweck, zur Gestaltung des Dramas. Um die Unterordnung der Musik, wie der Poesie unter den Zweck des Dramas handelt es sich; keineswegs aber darum, daß sich die Musik dem sprachlichen Theile, der Poesie, als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhalts unterordnen, somit auf ihr Phantasieelement als Musik verzichten solle. Ihre Ueberhebung nur, nicht ihre Natur soll beseitigt werden. Das ist der Sinn des obigen Satzes Richard Wagner's; — ich sollte meinen eines wahren, eines unleugbaren Satzes, den man oft ganz mißverstanden hat. —

Wollt ihr nun — so rufe ich auch heute noch allen Empfänglichen, Allen, die redlich suchen um zu finden, zu — wollt ihr mit allgemeinen Stimmungen euch nicht begnügen, und ihr könnt es nicht, — bedürft ihr konkreter, jeden Augenblick bewußtvoll euch gegenwärtiger: so dürft ihr nicht an die Musik allein euch wenden, daß sie diese Stimmungen in euch erwecke und festhalte, nicht an die ihren eigenen Zweck vorstellende, verfolgende, in sich tragende Musik; nur an-

zurufen habt ihr sie als das Medium, die Situation höher zu beleben, den dramatischen Ausdruck, den Gedanken, das Wort zu verstärken, zu heben, zu verschönen; so müßt ihr sie, mit Einem Wort, in dem Dienste der dichterischen Idee, d. h. der Idee des Dramas, dieser duftigsten und reiffsten Frucht aller Poesie, im Ganzen und Einzelnen nach ihrer höchstmöglichen Ausdrucks- und Gestaltungskraft auf euch wirken lassen, des Dramas, das ihr mit Recht verlangt von der Stelle, welche die Welt bedeutet. Dann wird auch die subjektive Stimmung des produktiven Künstlers, die in seinem als Objekt dargebotenen Kunstwerke lebt, aus ihm spricht und sprechen muß, — denn es ist sein, mit seinem besten Herzblut genährtes Erzeugniß, sein liebstes Kind, — sich zur Assimilirung euch immer befruchtender mittheilen; dann werdet ihr allmälig aus bloßen Hörenden und Schauenden selbst Künstler: mit Bewußtsein receptive Künstler (denn neben dem Kennen müßt ihr auch so können lernen, jeder in seiner Weise, und das ist die Kunst); ihr werdet im ächten Genießen ächte Genossen, Jeder nach seiner Empfängniß-, Bildungs- und Beitrags-Fähigkeit. Und dazu wird die Musik, jene dramatische, die nicht auf sich selbst ruht, und die um so größer und edler, je hingebender sie sich jenem Zwecke des Dramas widmet, vermöge ihrer Eigenschaft, Herz und Geist gleichmäßig zu erregen, euch wesentlich mit verhelfen! —

Der Läuterungsprozeß zum Zielpunkte des so Gewollten und Gewonnenen in allen seinen Stadien und Fortschritten erreichte bei Wagner mit dem großen Nibelungen-Drama seinen ersten reinen Abschluß; die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form ward darin mit dem dichterischen Gehalt erfüllt, die Bedeutung des Dramas als Musik-Drama befestigt. Die Theorie hat darin den sichern Boden, der abstrakte Ausdruck den konkret-lebendigen gefunden. Das zeigen die bereits abgeschlossen vorliegenden Bestandtheile: „Das Rheingold", „Die Walküre", das werden die nachfolgenden weiter zeigen.

„Tristan und Isolde" ist nach des Dichters Bemerkung in seinem bekannten Briefe an einen französischen Freund, „Zukunftsmusik" betitelt (Paris und Leipzig 1861) entworfen und ausgeführt, nachdem der größte Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt war. Keine Ueberhebung ist die stolze, selbstbewußte Aussage des Meisters, daß er an dieses Werk die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaube, nicht, weil er es nach seinem System geformt hätte, sondern weil er hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegte, daß er während der Ausführung selbst inne wurde, wie er — nach seinem Ausdruck — sein System weit überflügelte. „Mit

voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive, angewendet werden mußte, getrauete ich mir nun auf diese letzteren einzig anzuwenden. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist."

Dies gilt vom Ganzen, von Wort und Ton gleichmäßig; dem letztern aber vorzugsweise das Folgende:

Wenn im „Fliegenden Holländer" die Verse darauf berechnet waren, durch mehr oder minder zahlreiche Wiederholungen der Phrasen und der Worte als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, so findet in der musikalischen Ausführung des „Tristan" gar keine Wortwiederholung mehr statt, sondern es ist im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung dieser Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt. Durch solch' Verfahren muß nach des Meisters tiefster Ueberzeugung eine

bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichts mit der Musik zu Stande kommen, als bei dem früheren; es wird die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dieses Verfahren keine Vorstellung machen konnte.

Ist, nach Wagner, die Größe eines Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen, so ist es nun der Musiker, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie, — dieses unseren wackeren achttaktigen Rhythmikern und Tanzmelodikern so unfaßbare Etwas.

Ihr Wesen sagt der Meister selbst aus, wenn er dem Musiker vom Dichter zurufen läßt: Stürze dich zaglos in die vollen Wellen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren, denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.

Diese Mission erfüllt der Musiker durch sein Orchester, dem er an den Motiven der Handlung, an den Tönen des Darstellers einen so innigen Antheil zuweist, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten, vollen Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nöthigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt, — der Eindringlichkeit der nie aufhörenden bewußtvollen Charakterklarheit. So ist, wenn wir im musikalischen Drama die ideale Kunstform als die ohne Reflexion zu begreifende erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers „das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form."

Der Eindruck, den diese gemeinte, das ganze dramatische Tonstück umfassende Melodie hervorbringen muß, soll nach der sinnigen Metapher des Autors auf den Kenner wie auf den naivsten Laien die Stimmungswirkung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend dem einsamen Besucher hervorruft: das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Wie dieser Besucher, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltiger Stimmung sich niederlassend, seine Seelenkräfte zu neuer Wahrnehmungsweise spannt und immer inniger auflauscht: so vernimmt er nun immer deutlicher die im Walde wachwerdenden mannigfaltigen Stimmen in ihren einzelnen Weisen, aus denen

ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie erklingt, die ihn schon anfänglich fesselte — eine Melodie, die ewig in ihm nachklingt, die er aber, mit Goethe, nicht „nachträllern" kann, die, um sie ganz wieder zu hören, er wieder im Walde vernehmen muß.

Hier trete neben einem allgemeinen ein speziell bezügliches Wort von einem ächten Kenner: L. A. Zellner in Wien, ein:

Wagner will nichts anderes, als die Reinigung der Oper, ihre Gestaltung nach dramatischen Gesetzen; er will das Vernünftige. Er verbannt nicht die Melodie, wohl aber die Polka-, Walzer- und Quadrille-Motive; er will, daß seine Personen eine der Situation, der Empfindung gemäße Tonsprache sprechen; er will, daß sie Menschen und keine in Theaterkostüm gekleidete Automaten seien, die sich vor die Rampe stellen, um den Zuhörern Violin-Arpeggien und Klavier-Passagen vorzugurgeln. Wagner will charakteristische Zeichnung seiner Personen, eine so präcise Ausprägung, ein so konsequentes Festhalten dieser Zeichnung, daß man sie mit geschlossenem Auge sehen muß; er will, daß die Form aus der Situation hervorgehe, nicht aber, daß letztere der chablonenhaften Arie, Cavatine, Cabaletta mit ihren Vorder- und Hintersätzen, mit ihren absolut-musikalischen Exkursionen geopfert werde; er verwirft diese von vorn herein fertigen Tonstücke. Er will Melodie, viel Melodie, immer nur Melodie, aber eine solche, die dem

Menschen, würde er seine Gedanken und Gefühle singend ausdrücken, in der Wirklichkeit vernünftigerweise zugemuthet werden könnte; er will, daß das Recitativ, daß das Ensemble, daß das Spiel des Orchesters, kurz, daß jeder zu Gehör kommende Moment melodisch sei. Die ganze Oper von Anfang bis zu Ende soll nach Wagner's Postulaten ein fortwährender Fluß ausdrucksvoller Melodie sein, die, wenn es vernünftigerweise angeht, dem Sänger, und wo dieses nicht angeht, dem Orchester in den Mund gelegt wird.

Diese „unendliche Melodie" hängt mit der Melodie der Sprache wesentlich und innigst zusammen, ja, sie ist im Grunde nichts anderes, als diese selbst in ihrer tiefsten und umfassendsten Beziehung, der in vielfachen Ausstrahlungen und Schwingungen erklingende Laut der warm schlagenden Menschenbrust, — eine harmonische Melodie, eine melodische Harmonie. Da sie in unserer Tondichtung eine so große Bedeutung gewonnen hat, so darf es berechtigt erscheinen, bei diesem Punkte einen Augenblick zu verweilen.

Die zeugende Macht des Wortes, „das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik" in seiner neunten Symphonie „heraus gebären ließ", ist das Element, dem jene Melodie entkeimt und entsteigt.

An der Hand unsers Tondichters verfolgen wir — wenn auch nur fragmentarisch und in kurzen Zügen — den Gegenstand, wie er ihn zunächst dort in seiner

Theorie („Oper und Drama") entwickelt, dann hier in seinem Dichtwerke künstlerisch-faktisch vorführt und zur Geltung bringt.

Aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache haben wir den erhöheten Ausdruck zu gewinnen, in welchem sich die dichterische Absicht allvermögend dem Gefühle kundgeben soll. In der modernen Sprache finden nun keine anderen Betonungen statt, als die des prosaischen Sprachaccents, welcher für jede Phrase von neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phrase gemäß zu dem Zwecke des Verständnisses einer bestimmten Absicht nöthig. Diese Phrasen können dem Verständnisse nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachaccent in ihnen mit großer Sparsamkeit nur auf ihre entscheidendsten Momente gelegt wird. Wie die zu jenem Zweck nothwendige Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive im musikalischen Drama nur durch einen eben so verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck zu erzielen, wie von diesen Handlungsmomenten und um ihretwillen von den sie bedingenden Motiven alles Zufällige und Unbestimmte auszuscheiden und aus ihrem Inhalte alles von außen her Entstellende, „pragmatisch Historische, Staatliche" ꝛc. fern zu halten ist, um diesen Inhalt als einen rein menschlichen darzustellen: so ist auch aus dem Sprachausdruck alles von diesen Entstellungen des Reinmenschlichen Herrührende in der Weise auszuschei-

den, daß von ihm nur dieser Kern übrig bleibt. Eine getreue Beobachtung des Ausdrucks, dessen wir uns bei erhöheten Gefühlsregungen selbst im gewöhnlichen Leben bedienen, führt dem Dichter ein untrügliches Maß für die Zahl der Accente in einer natürlichen Phrase zu.

Dem Sprachverse steht für seine stets sinnvolle rhythmische Kundgebung eine unendliche Mannigfaltigkeit zu Gebote, wenn in ihm der Sprachausdruck, seinem Inhalte gemäß, sich zum nothwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anläßt, daß er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt.

Aus der Wortphrase ist sonach Alles auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindrucklos und zum bloßen Organe des Verstandes macht; ihr Inhalt wird dadurch zu einem reinmenschlichen, dem Gefühle faßbaren zusammengedrängt und diesem Inhalt ist ein eben so gedrängter sprachlicher Ausdruck zu geben, indem die nothwendigen Accente der erregten Rede durch dichte Annäherung an einander zu einem das Gehör unwillkürlich fesselnden Rhythmus erhoben werden.

Der Charakter der Gesangsmelodie aber — um welchen es sich hier vornehmlich handelt — bezeichnet sich in der Weise, daß sie nicht nur sinnig, sondern auch sinnlich aus dem Wortverse hervorzugehen hat, als durch ihn bedingt. Ihr Ursprung liegt dem Sinne nach in dem Wesen der, nach Verständniß durch das Gefühl

ringenden, dichterischen Absicht, — der sinnlichen Erscheinung nach in dem Organe des Verstandes: der Wortsprache. Von diesem bedingenden Ursprunge aus schreitet sie in ihrer Ausbildung bis zur Kundgebung des reinen Gefühlsinhalts des Verses vermöge der Auflösung der Vokale in den musikalischen Ton bis dahin vor, wo sie mit ihrer rein musikalischen Seite sich dem eigenthümlichen Elemente der Musik zuwendet, aus welchem diese Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung erhält, während sie die andere Seite ihrer Gesammterscheinung unverrückt dem sinnvollen Elemente der Wortsprache zugekehrt läßt, aus welchem sie ursprünglich bedingt war. In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort- und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute — von vorn herein fertige — Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende, wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heil beider Künste nur dadurch möglich, daß beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen getragene, aber wohl geschiedene, individuell selbstständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch über-

fließende Vermischung mit ihr ihre plastische Individualität verwischen.

Das richtige Verhältniß dieser Melodie zum Orchester versinnlicht sich in dem von Wagner gebrauchten Bilde eines Nachens, der auf dem tiefen, klaren Gebirgslandsee dahinschwimmt, getragen von dessen schaukelnden und wogenden Wellen, den klangvollen Wellen der harmonischen Stimmen des Orchesters.

In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich nothwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstrakte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflektirtes, willkürliches Moment festgehalten wird. — Die Versmelodie des Dichters verwirklicht, gewissermaßen vor unseren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, aber bedingende Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich jene als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöst.

Das die Einheit des Ausdrucks jederzeit ergänzende Sprachorgan ist das Orchester; die ausgleichenden Ausdrucksmomente desselben sind nicht aus der Willkür des Musikers, als etwa blos künstliche Klangzuthat, sondern nur aus der Absicht des Dichters zu bestimmen. Jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar dergestalt, daß sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen. Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden durch das Orchester gewissermaßen zu „Gefühlswegweisern“ durch den ganzen Bau des Drama's. Sie machen uns zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener, als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfin-

bender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet. Dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichendsten Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen und nothwendige Uebergänge der Empfindung gleichsam aus unserer eigenen, immer rege erhaltenen Theilnahme zu bedingen. —

So ungefähr faßt sich die Melodie der Sprache, nach Wagner's Anschauung, in ihrer umfassenden Beziehung und Bedeutung, nach ihren Aeußerungen und ihrem Wesen so weit zusammen, als es an diesem Orte, — wo wir den ganzen Prozeß der Entstehung und Fortbildung, des Werdens und Wachsens nach der Seite der Geltung und Verwendung aller bezüglichen Elemente: des tönenden Lautes, des Konsonanten, der Alliteration u. s. w. nicht weiter verfolgen können, überhaupt möglich; abstrakt an sich, konkret angesichts unseres dichterisch-musikalischen Werks. Denn sie haben in ihm ihre Anwendung gefunden, zum ersten Male in erschöpfender, künstlerisch-konsequenter Weise. Sie walten und leben darin, zu Fleisch und Blut geworden.

Auf die geistvolle Schrift Louis Köhler's: „Die

Melodie der Sprache", worin er den Prozeß des Schaffens der Melodie aus den Phrasen und Worten des Dichters theoretisch und durch Beispiele darzulegen sucht, sowie auf Brendel's bezügliche Abhandlung [35]), kann hier nur verwiesen werden; eben so auf die Stimmen bedeutender Vormänner über dies Thema, die der Verfasser in seiner Schrift: „Richard Wagner und das Musik-Drama" (S. 149 ff.) beigebracht. Nur zwei solcher Stimmen mögen an gegenwärtiger Stelle ertönen: Herder's und Carlyle's.

„Was kann der Gesang — sagt Erster [36]) — zur menschlichen Sprache hinzufügen? Nichts, als daß er die Töne erhebe und dauernd mache, daß er sie klar und schön in harmonischen Intervallen dem Ohre zuzähle; er deklamirt nur höher, bestimmter, pathetischer, rührender. Was ist Gesang, als Erhebung unserer Stimme zum angenehmsten, zum kräftigsten Tonausdruck der Worte? Auch ohne Beihülfe der Musik kann eine Rede Musik sein; ja, sie muß dies vorher und durch sich selbst sein, damit sie ihrer Beihülfe werth werde."

Und Carlyle [37]): „Alle Rede, selbst die alltäglichste, hat etwas Gesangartiges in sich; keine Dorfschaft in der Welt, die nicht ihren eigenthümlichen Accent hat, Tonfall und Weise nämlich, wonach die Leute da singen, was sie zu sagen haben! Accent ist eine Art Recitativgesang; alle Menschen haben ihren besondern Accent,

obgleich sie ihn nur in Anderen bemerken. So wird auch alle leidenschaftliche Sprache von selbst musikalisch, mit einer gesteigerteren Musik, als die des bloßen Accents. Schon die Rede eines Menschen im aufgebrachten Eifer wird zum Recitativ, zum Gesang. Alle tiefen Dinge sind Gesang. Gesang scheint irgendwie zu unserm innersten Wesen zu gehören, wie wenn alles Uebrige nur Einkleidung und Hülse wäre; der Urbestandtheil von uns, von uns und allen Dingen. — Dichtung wollen wir musikalische Gedanken nennen. Der Dichter ist der, welcher auf diese Weise denkt. Schaue tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst. — Shakespeare sang, er predigte nicht, außer musikalisch!"

So nennt denn Heinse die Musik die Kunst, die Töne der gewöhnlichen Aussprache und, im weitläuftigen Verstande, die Töne der ganzen Natur zur höchsten Vollkommenheit zu bringen; eine verstärkte Aussprache, deren Regeln aus dem anhaltenden gemessenen Tone fließen; vortreffliche Melodieen die wiederhergestellten Töne der Natur, welche die Kunst verstärkt und durch die Begleitung von Instrumenten verziert; den Gesang blos erhöhete idealische Aussprache, eine bis zur höchsten Vollkommenheit gebrachte Rede. — So nennt auch Rameau's Neffe bei Diderot die Deklamation das

Muster des Gesangs, den Accent die Pflanzschule der Melodie. —

Jene melodischen Momente, um die es sich uns vorhin handelte, „in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen“, — den wichtigsten Motiven des Drama's entkeimen und entblühen sie, und die wichtigsten von ihnen entsprechen wiederum an Zahl den Motiven, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der eben so verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Pfeilern und Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte. In diesen Grundmotiven — „plastischen Gefühlsmomenten“ — theilt der Dichter sich am verständlichsten mit, während der Musiker, der Verwirklicher der Absicht des Dichters, diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive im vollsten Einverständniß mit jener Absicht des Dichters so ordnet, daß in ihrer wohlbedingten Wiederholung ihm von selbst die höchste einheitliche musikalische Form entsteht. Diese zur einheitlich-künstlerischen Form sich zusammenschließenden thematischen Hauptmotive der dramatischen Handlung erstrecken sich über das ganze Drama in einem durch sich bedingten, auf sich beruhenden organischen Zusammenhange, in welchem sie sich stets klar und bedeutungsvoll — ein geistig-seelischer rother Faden — dem Gefühle kundgeben. Der so gewonnene einfache Zusammenhang — eine enge, lichtvolle, lebendig

starke und bewußtvoll beseelte Gliederung, den hervorragenden fest zusammenhaltenden mächtigen Ringen einer gediegenen Kette vergleichbar — ist der Erzieler und Verwirklicher der vollendeten einheitlichen Form und durch diese Form der Kundgeber des einheitlichen Inhalts. Denn die Form ist Gestaltung des Inhalts, Eins mit ihm, beide decken sich, sie können eines ohne das andere nicht bestehen, nicht gedacht werden. Der „Gehalt im Busen", der sich mit der „Form im Geist" vermählt, vermählen muß: ein untrennbares Paar! Allem Organischen — wie könnte es anders sein? — schafft der Geist Form, die er belebt, durchdringt, sie zur substantiellen Wahrheit und Schönheit erhebt, zum harmonischen Ganzen des ächten Menschen, des ächten Kunstwerks, — unsers Kunstwerks.

Wie vom „Tannhäuser" schon und mehr noch vom „Lohengrin" alles Vorgesagte gilt: so gilt es in höherer Bedeutung, in innerlichster Vertiefung, in engster Koncentrirung, in künstlerisch-konsequenter Durchbildung und Durchgeistigung von dem Kunstwerke „Tristan und Isolde", das im Gedanken, in Inhalt und geisteiniger, fest gefügter Form ein aus sich und durch sich organisch Werdendes und Seiendes, ein wirkliches, dem Bunde der Poesie und Musik entsprungenes Drama ist, — ein Werdendes und Seiendes, „welches sich aus seinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit Außen,

an der Nothwendigkeit des Verständnisses seiner Kundgebung — und zwar seiner Kundgebung als solchen wie es ist und wird — entwickelt und gestaltet, seine verständliche Gestaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerstem Bedürfniß heraus sich den allermöglichenden Ausdruck seines Inhalts gebiert.“

Die großen Hauptpunkte der Schaffungsweise unsers Tondichters: das Erwachsen der Melodie aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede in Erhöhung und Vollendung des individuellen Ausdrucks durch das, diesen Ausdruck stetig ergänzende Sprachorgan des Orchesters — des Versinnlichers der harmonischen Motivirung der dramatischen Melodie —; die Koncentrirung der Kraft der Darstellung auf wenige immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung, und die charakteristische Verbindung der über das ganze Drama in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, d. h. zur Absicht des Dramas, sich ausbreitenden thematischen Motive, — diese, Leben, Halt, Charakter gebenden Faktoren sind es an erster Stelle, welche das Tristanwerk zur ungeahnten Geltung bringt und zu tiefgreifender Ausdehnung entfaltet, mit einer solchen Treue der Wahrheit, einer so zwingenden Kraft, einer so reichen Abwechslung in dem harmonischen Fluß konsequentester Einheit, daß hier erst das dramatisch-musikalische Gesetz des Tondichters seine volle Verwirklichung erreicht.

Läge es in der eigentlichen Tendenz dieser Schrift, eine eingehende Analyse des musikalischen Theils unsers Werks zu geben, seine tonale Seite vom Grund bis zum Gipfel zu beleuchten, den ganzen geistig-technischen Bau zu durchmessen: so wäre es eine der ersten und vornehmlichsten Aufgaben, die in der Wagner'schen Schöpfung waltenden musikalischen Motive zu belauschen, ihr eben so tiefes und festes, als feines Geflecht in seiner weiten Ausbreitung bis zum kleinsten Faden zu verfolgen, um an ihnen die Einheit der das Ganze durchdringenden musikalisch-dichterischen Idee, des Gedankens und des Ausdrucks sammt all' ihren Potenzen zu zeigen, — eine bis jetzt so noch nicht gebotene Einheit. Denn zum ersten Male ist hier mit bewußtester Konsequenz durch das Medium der Seelensprache jener musikalischen Motive ein volles bis zum Grund treues großes Stimmungsbild entrollt, die Regung des Gemüths mit ihren Geheimnissen und Wundern zur Anschauung gebracht; in keinem andern dramatisch-musikalischen Werke beseelt der Pulsschlag des Herzens mit dieser nach allen Theilen hin belebenden Kraft und Fülle den ganzen Organismus. Ohne diese musikalischen Motive wäre das psychologische Kunstwerk „Tristan und Isolde" überhaupt nicht möglich gewesen, wäre nicht möglich gewesen, daß „Leben und Tod, die ganze Bedeutung der äußeren Welt hier allein von der inneren Seelenbewegung abhinge, daß die ganze Hand-

lung nur dadurch zum Vorschein gelange, weil die innerste Seele sie fordert".

Um das Alles aber zur klaren Anschauung zu bringen, bedürfte es der Versenkung in den Schacht der Partitur, der Heraufbeförderung seiner Adern durch Vorführung von Musik-Beispielen und Belegen, nicht in wenigen, in fragmentarischen Einzelnheiten, sondern in möglichst ausgedehnter Darstellung. Nur durch Verfolgung des Stroms von seiner Quelle bis zur Ausmündung mit dem Blick in seine Tiefe wäre einigermaßen ein Eindruck erzielt, etwas Ganzes gewonnen. Diesen Eindruck zu gewähren, ein umfassendes Bild hinzuzeichnen, — ein Bild, das der blühenden Farben immerhin entbehren müßte, ist aus mehr als Einem Grunde hier nicht thunlich. Würde ja, auch abgesehen davon, dem großen Leserkreise aus solchem Verfahren das Leben des künstlerischen Organismus unsers Drama's nicht entgegenschlagen, selbst nicht in schwachen Wellen. Für den Gesichtspunkt des eigentlichen Fachwesens hat eine sehr verdienstliche Arbeit von Wendelin Weißheimer (in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1860, Nr. 12 ff.; 1861, Nr. 9 ff.) Dankenswerthes und Erhebliches gegeben.

Hier, bei dem großen Punkte der musikalischen Motive, tritt nun in bis jetzt fast ungeahnter Bedeutung das Orchester an uns heran, zur Erfüllung der ihm zugewiesenen Mission, die Ahnung zu erwecken und

die aus ihr gewonnene Erinnerung hervorzurufen, zu festigen, zu heben; — die Ahnung: „das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die diesem eigenthümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht"; — die Erinnerung: „die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf verwandte Gegenstände überzutragen"; — zur Erfüllung der Mission, zum „bewegungsvollen Mutterschooß der Musik" zu werden, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst. Und da vor allem ist auf Dasjenige zu verweisen, was oben im Allgemeinen von der wirkungsvollen eingreifenden Stellung des Orchesters im großen Gefüge des musikalischen Drama's angedeutet wurde, von seiner Sendung als Gefühlswegweiser durch den ganzen vielgewundenen Bau dieses Drama's.

Wenn Goethe seinen Tasso das Wort aussprechen läßt: „Und wenn der Mensch in seinem Schmerz verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide":— so dürfen wir von diesem Orchester den Ausspruch thun, daß ihm der Genius, der Genius der Kunst, der sein ureigenes Leben erkennenden und erweckenden, auch das gegeben, zu sagen, was der Mensch fühlt, aber nicht aussprechen kann in Freud' und Schmerz, in Wonn' und Weh, ihm zur Seite zu stehen als treuer, mitfühlender und mitwissender Begleiter, als Dolmetsch

und Verkündiger seiner Herzensregungen, als Vermittler des Bandes zwischen ihm und der Welt.

In der durch das Tristanwerk dem Orchester kunstprinzipiell, mit ausgesprochenster Konsequenz und mit ausgeprägtester Individualität zugewiesenen Aufgabe der Darbietung, der Verstärkung, der thematischen Vertiefung und Ausgestaltung der dramatisch-musikalischen Motive ruht ein wesentlichster Theil der starken Wurzeln, wie der Blüthen und Früchte seiner Kraft. Ihm, diesem Tristan-Orchester, voraus gilt das Wort seines Schöpfers: Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbstständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's selbst, zu entfalten.

Und die auf der Bühne sich bewegenden, fühlenden und handelnden Menschen selbst, indem sie ihr Wollen, Thun und Leiden kundgeben, still oder laut, den Erguß ihres Herzens, die Stimmung ihrer Gefühlswelt in Geberde, Wort und Ton zur Anschauung, zu Gehör bringen, — in dem Ton, der aus dem Born des Gemüths quillt, aus dem Worte der zu Gesang

gesteigerten Rede, die ihn gebiert und gestaltet, zu jenem Gesang, dessen Lebensinhalt psychisch wahr sich austönt, — sie zeigen uns, Hand in Hand mit dem Orchester, „wie es dem Menschen zu Muthe"; sie lassen uns nicht einen Augenblick vergessen, daß wir es mit Erscheinungen zu thun haben, in denen nichts Fremdartiges, nichts, was ihr eigenstes Wesen trübte und störte, in deren musikalischen Gefühlsströmungen, mit Verachtung auch der kleinsten ungehörigen, durch den Charakter nicht streng bedingten Wendung oder Tonphrase, alles sich zum Ganzen webt, — real-ideale Gestalten, jede in ihrer Art dichterisch-musikalisch angelegt, mit unverrückter Treue festgehalten, zur Innerlichkeit und Einheit der Individualität heraus- und emporgebildet, einer Einheit, die, als Theil des Drama's, wiederum in der Gesammtheit dieses Drama's aufgeht. Jene Innerlichkeit, jene Charaktereigenthümlichkeit sprechen nun nicht blos für sich, sondern wesentlich mit durch die, sie und nur sie allein kennzeichnenden musikalischen Motive die beredteste Sprache, die bis auf den Grund der Seele den Blick erschließt. Situation, Triebfedern des Handelns, Affekte, Konflikte sehen wir durch sie, in ihnen entstehen, sich abwickeln und durchkämpfen, ihre Bahn durchlaufen im einfachsten, aber erschöpfendsten Ausdruck dramatisch-musikalischer Seelenschilderung, wie düster und gewaltig, wie duftig und zart auch die Farben gemischt seien. Sie treten,

diese Menschen des Tristan-Drama's, in abwechslungsvollster, und doch zusammengefaßter Ausbreitung ihres Wesens, je nach der auf- und abführenden Stufenleiter, nach der Ebbe und Fluth ihres seelischen Seins, schon in bloßen Tönen uns entgegen und stellen sich in diesem psychischen Prozeß als untheilbare, ganze Figuren dar, — nicht blos die Hauptpersonen, auch die übrigen, von denen jede, dichterisch wie rein musikalisch, wesentlicher Träger des Drama's.

Jener Gesang der Rede aber, den sie vernehmen lassen, ist mit nichten eine bloße Deklamation in dem gewöhnlichen, hergebrachten — ich möchte sagen einseitigkalten — Sinne. Es klingt aus ihm die Melodie, wie sie oben gezeichnet; nicht die in sich von allem Anfang fertige, sondern die dem gehobenen Ausdruck gefühlstreu entkeimte, die Melodie, worin Wort und Ton in der einfachsten, durch die Schönheit und Größe dieser Einfachheit oft wahrhaft überraschenden Weise sich vermählen; die Melodie, die, der Natur ihres Wesens nach, die innere Empfindung schildert — tausendfältig, in unerschöpflicher, unberechenbarer Weise, für die sich kein Gesetz, keine Norm geben läßt, so wenig als eine engumschriebene absolute äußere Form; die Melodie, die durch das Orchester, durch die Klangfarben der beseelten Instrumente ihre völlig erschöpfende Geltung als eine solche gewinnt, welche nur so, nur in dieser Lage, nur aus diesem Munde, nur von diesem Charakter

ertönen, sich weiter spinnen und schwingen kann. Das ungewohnte Ohr — es ist wahr, weil natürlich — wird nicht sofort, nicht mit Einem Male mit dieser Melodie sich befreunden, wie es sich seiner Zeit, allbekanntlich, auch nicht mit der „melodielosen" Melodie Beethoven's zu befreunden vermochte, wird vielleicht anfangs einige Mühe haben, durch die Tonwellen des Orchesters, die in unserm Werke oft mächtig rauschen, bis zum Kern, bis in die Tiefe unserer Melodie zu dringen und auf ihre Höhe hinan sich zu heben. Aber ihre Wahrheit wird bald zur Klarheit führen, zu der selbstbewußten, die aus jener entspringt. Und zu dieser Klarheit leitet als gewaltiger Hebel das laute und offene Geheimniß der reichen, so vielgestaltigen und doch so harmonisch festgegliederten Motivenwelt des Werks, die der Phantasie nichts vergiebt, sie nicht in Fesseln schlägt, oder am blos zwingenden, unbequemen Leitbande führt, sie in ihren Rechten nicht schmälert, sondern befestigt, indem sie dieselbe auf sichere, untrügliche, aber freie Bahnen lenkt, — auf Bahnen, wo das Herz weiter sieht, als der wirre und leichte Blick, das bloße Auge des Gehörs, wenn ich so sprechen darf, oder der berechnende Verstand.

Wie die Erfindung der das ganze Drama durchdringenden und umrahmenden musikalischen Motive in „Tristan und Isolde" von höchster Ursprünglichkeit, so ist ihre Verwendung von bewundernswürdiger psycholo-

gischer Sinnigkeit und Treue, von herzerhebender Gewalt und Sicherheit. Sehnen und Klagen, Bangen und Verzweifeln, Wehmuth und Trauer, Ahnung und Erfüllung, Kampf und Sturm, Haß und Liebe, heiteres, resolutes Leben, Ehr' und Treue, Ritterlichkeit und hoher Sinn, Beruhigung und Frieden, Dulden und Handeln, Erinnern und Vergessen, Nacht und Tag, der Minne Leben und Tod, selige Verklärung, — eine Welt des Herzens zeigt und erschließt das Wesen und bunte Weben dieser Motive. Sie tauchen auf, treten hervor, entwickeln sich, schmiegen sich an einander, durchdringen oder fliehen sich, treten zurück, verschwimmen, wachen von neuem auf, zeigen sich in neuer Wendung, Rhythmik, Klangfarbe, gewinnen frisches Leben, doppelte Stärke und Bedeutung; — sie alle zusammengehalten durch Ein geistiges Band: das Band des auf innerlichster Wahrheit ruhenden höheren dramatischen Gesetzes, das die Vielheit zur Einheit gestaltet; — sie alle, jedes gemäß seiner Natur, gemäß dem Charakter des von ihm zur Anschauung Gebrachten, sich verkündigend, scharf und bestimmt, oft in leisen Linien, stets aber klar, erkennbar, faßbar nach Gehalt und Form, nach seinem ganzen Ausdruck durch das Kolorit der Instrumente.

Die Saiten der Menschenbrust erklingen in unserm Werke mit Hülfe des musikalischen Motivlebens zum Vollakkord der „unendlichen Melodie", d. h. der-

jenigen, die alle inneren Vorgänge des Gemüths in ununterbrochenem Fluß erhält und weiter führt. Nicht im Fluß der Monotonie, sondern in dem der höchsten Abwechslung, der die Bilder der Seele in hundertfältigen Ausstrahlungen, Farbenbrechungen und mit geistiger Verdichtung in sich aufnimmt, sie in seinem stetigen, festen Laufe zur Einheit des Gesammtbildes organisch verbindet, mag dieser Lauf über Klippen und Abgründe dahinrauschen, oder in sanften Wellenschlägen beruhigt sich ergießen.

Durch dieses Zusammenfassen der Seelenschwingungen gestaltet sich in dem Tristan-Tonwerke eine Polyphonie, die in solchem Umfange noch nicht aufgetreten; — nicht die so oft mißbrauchte Polyphonie, welche die verschiedensten Stimmen, jede in ihrer eigenen Weise, mit egoistischem Gebaren reden und alle Wirkung chaotisch vernichten läßt, sondern diejenige, welche die Organe ihrer Vielheit zu Faktoren und Trägern einheitlicher Stimmung stempelt und erhebt; eine vielfach gegliederte und bewegliche, nicht zerfahrene, vielmehr in ihren Theilen zusammengreifende, selbstständige und immer nur im Dienst der musikalischen Idee wirksame Macht. Auch in diesem wesentlichen und bedeutsamen Punkte wären der Belege viele beizubringen, um die großartige Gelenkigkeit des in dem ganzen Tristan-Kunstwerke waltenden polyphonen Styls zu beurkunden. Das von Wagner hierin betretene, ja zum Theil erst

erschlossene dramatische Feld öffnet die tiefsten Einblicke in die Mysterien der unermeßlich gestaltungsfähigen Kunst, Musik genannt, in die Wunder dieser Sprecherin für alle reinen Menschenempfindungen.

Im engen Bunde mit dieser Polyphonie steht jene Kontrapunktik, deren Gewalt auf den festesten Grundlagen ruht, und die überhaupt selbst wieder die breite Basis für den sicheren, vielgestaltigen und weitgreifenden Auf- und Ausbau des ganzen lebendig-architektonischen Kunstwerks in seiner Melodik, Harmonik, Modulation, Instrumentation, Polyphonie, in seinem Thematismus bildet, die in keinem der früheren Werke Wagner's solche Tragkraft und Tragweite, solche tiefe und freie Entfaltung zu Tage legt, mit so einfachen und wirkungsreichen Mitteln ohne Gespreiztheit und Pedanterie schafft und waltet.

Nehmen wir die große Potenz der rhythmischen Belebung hinzu, die schon in „Lohengrin" so prägnant und geistig durchdringend hervortritt, in unserm Werke aber den Pulsschlag noch höher hebt, — so sehen wir einen Verein von musikalischen Stimmungs-, Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln, einen Verein organischer Kräfte, dem allein es gelingen kann und konnte, das gewollte Musik-Drama in Ausführung der dichterisch-musikalischen Idee zur lebendigen Verwirklichung bringen zu helfen; — so sehen wir alle Elemente der Musik in ihrem eigensten Wesen für das Drama verwendet und ihrer

Bestimmung theilhaftig geworden; der Musik, die, nach Goethe, ganz Form und Gehalt, die Alles veredelt, was sie ausdrückt, nach Wagner's Aussage die erlösendste Kunst in jeder Verbindung, die sie eingeht, so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie Verklärung empfängt, — dieselbe Kunst, die, zum Anschluß an das Wort getrieben, sein Reich erweitert und zum Wunderreich erhebt.

Hat der Komponist in dem Tristanwerk seine künstlerische Individualität zur freiesten Entfaltung gebracht — was J. B. Allfeld in einer vor Kurzem (München, bei Cäsar Fritsch) erschienenen kleinen geistreichen Flugschrift mit Recht als Vorzug seltener Art bezeichnet —, so ist dies namentlich dadurch geschehen, daß er der dramatischen Musik den von ihm als ihrer allein würdig erkannten Beruf zugewiesen und gewahrt, das belebende, unermeßlich reiche Mittel des dramatischen Ausdrucks zu sein. Und in diesem, von ihm zur Entfaltung gebrachten Ausdruck seiner geliebten Kunst hat er sein eigenes, eigenstes künstlerisches Wesen, seine Individualität besiegelt, die sich in die Worte von Marx zusammenfaßt: „Gestehen wir es uns nur: keiner von allen deutschen Komponisten hat den Entschluß und die Charakterkraft gehabt, sich gleich Gluck der Forderung des Drama's unbedingt zu widmen, als Richard Wagner. Ihm bleibt der Ruhm, treu seiner Aufgabe, nichts als das Drama herzustellen, durch nichts als durch das

Drama, wie er es erfaßt, wirken zu wollen. Dieser Ruhm ist gegenüber so vieler Gedanken- und Charakterschwäche, Treulosigkeit und Käuflichkeit, die unsere Zeit auch im Kunstgebiete kennen lernen müssen, kein geringer. Die Freiheit des Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern lassen will, dieses beharrlich auf den einen Punkt, dem es gilt, auf die Scene, gerichtete Wollen: das ist der Charakter und die Ehre Wagner's!" —

Im Dienste dieses Drama's sahen und sehen wir denn — um in wenig Worte zusammen zu fassen — das Wesen der Tristan-Musik in ihren oben gezeichneten Potenzen und ihrer aus diesen erwachsenen Gesammtheit schaffen und gestalten; — wir sehen auch in ihr vollste Geltendmachung der künstlerischen Individualität nach Maßgabe der allgemeinen Anforderung des Fortschritts, nicht mit Ueberhebung: mit Nothwendigkeit; — wir sehen ihr Reich erweitert, nicht zur Grenzenlosigkeit, vielmehr zum vollkommen freien Wirken innerhalb der Grenzen ächter Dramatik, in der Beschränkung, die zugleich ihr die rechte innere Entfaltung verleiht; — wir sehen sie eine bis dahin ungeahnte Verbindung mit dem Wort, in dessen geistigster Bedeutung, eingehen; — wir sehen nicht ein Chaos oder ein ungebändigt fluthendes Meer der Tonmalerei und der Formlosigkeit, sondern ein organisch sich Bildendes und Gebildetes, das aus dem Inhalt des Gedankens und der Handlung erwächst,

das in den Gesetzen des Drama's wurzelt und lebt, in den Gesetzen, denen sich die Musik mit freudiger Hingebung widmet, ohne einen Augenblick aufzuhören, Musik, ächte Musik zu sein, ohne ihre Gestaltungs- und Wirkungsfähigkeit, ohne ihren Charakter, ihre Macht einzubüßen, ohne aus ihrem Phantasieelement, wie ich es oben nannte, etwas anderes, als die undramatischen, im Laufe der Zeit immer mehr entstellenden Auswüchse auszuscheiden; — wir sehen in der Musik unsers Werks eine zusammenhängende Form an der Stelle einer mehr oder minder zerstückelten, einheitlosen sich aufbauen vom Kleinsten bis zum Größten, eine geisteinige und geistinnige.

Nicht sofort werden alle Stimmen der Gegenwart in dem Urtheile über das in Vorstehendem andeutungsweise geschilderte Wesen der Musik des Tristanwerks sich vereinigen, vereinigen können. Es greift zu tief in liebgewordene Anschauungen ein, in gewohnten, durch Tradition und durch die musikalische Größe eines Mozart sanctionirten Formalismus, in einen dann allmälig immer mehr auf die Spitze getriebenen, verkommenen Formalismus — und gerade dieses Werk am allertiefsten —, als daß ihm die Gegenwart mit Eins gerecht werden könnte, so oder so.

„Die Oper soll und muß wirkliches Drama, Bühnenstück, sein, denn leiblich und handelnd treten ihre Personen vor uns. An diese erste Bedingung

ihres Wesens müssen gerade die musikalisch Gebildetsten erinnert werden.“

In jenem Sinne ist der Musik unsers Werks ihr wesentlicher Antheil beschieden. Die Art und Weise, wie hier ihre Aufgabe gelöst worden, kann nicht Alle, auch nicht alle der „musikalisch Gebildetsten“ im Fluge anheimeln. Das wäre wider die Erfahrung; ja, wider die Erfahrung wär's, wenn es ohne Kämpfe, ohne Widerstand abginge.

Denn wer wollte die Wahrheit der Goethe'schen Behauptung leugnen, daß, sobald die Welt den einzelnen Strebenden erblickt, ein Aufruf erschallt, sich ihm zu widersetzen, daß die Epoche des eigenthümlichen Strebens gewöhnlich die des Konflikts ist und daß, wenn die Widerstände überwunden, das Streben gelungen, das Angefangene vollbracht, die Welt sich's endlich wohl auch „gefallen“ läßt? — wer das Treffende des schönen Gleichnisses von Macaulay: Schwache Strahlen der Wahrheit beginnen sich zu zeigen und werden heller und heller, bis es voller Tag ist; die größten Geister sind wie Bergspitzen und fangen das Dämmerlicht zuerst auf, indem sie es zugleich wiederstrahlen; sie sind bereits hell, während die Ebene unter ihnen noch im Dunkel ruht; aber bald steigt das Licht, das zuerst blos die stolzesten Höhen erleuchtet, zur Fläche hinab und dringt zuletzt in das tiefste Thal ein; im Anfange kommen einzelne Gedanken, sodann Fragmente von Theorieen,

darauf fehlerhafte und zuletzt vollständige harmonische Systeme; die gesunde Meinung, die eine Zeitlang blos ein kühner Denker aufrecht erhielt, wird die Meinung einer kleinen Minderheit, dann der Mehrheit der Menschen? — Wer endlich leugnen die Wahrheit des Worts von Marx: Mag der Künstler eine Zeitlang einsam dahinwallen, wie zuletzt Beethoven, mag sein Bestes ein Jahrhundert lang versäumt im Staube liegen, gleich Bach's matthäischer Passion, mag er verkannt werden, ja sogar irren: dennoch ist es ein künstlerisches und ganz gewiß für ihn und die Kunst kein verlorenes. Dies ist der wahrhafte Drang zum Fortschritt auf neuer Bahn, wohl und klar unterschieden von den Verirrungen der Eitelkeit und Unerfahrenheit. Jenen Verirrungen gegenüber steht aber die Zaghaftigkeit, Allen Bequem- und Liebgewordenes zu verlassen und diese „Unwissenheit im Willen" oder absichtlich festgehaltene Unerkenntniß des Wahren und Rechten. Diese absichtliche oder instinktive Abwehr des Wahrhaftigen, damit es uns nicht aus unserer Vergnüglichkeit und Erfolgsicherheit hervorziehe zu Thaten zweifelhaften Erfolges, ist ein Zeichen der Abschwächung in so vielen Tausenden der Zeitgenossen, in so viel innerlich und äußerlich Hochberufenen, erhöhte Last und Gefahr für die Treuen, Gewinn und Hülfe für die Rückfälligen. Ein Beethoven hat solche Schwächlichkeit niemals gekannt, so wenig wie Bach oder sonst ein Künstler, in dem der Genius war,

die göttlich geheißene Kraft wahrhaften Schaffens. — Es ist naturgemäß, daß das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt; die sprossenden Knospen geben den vertrocknenden Blättern den letzten Stoß zum Fall. Im Naturverlauf ist dieser Hergang ein so einfacher, daß er in seiner Unvermeidlichkeit und Ersprießlichkeit leicht und allgemein erkannt wird. Nicht so im Leben des Geistes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher seine Sphäre füllenden und beherrschenden gegenübertritt, so hat dieser noch keineswegs seinen Beruf erfüllt und seine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr, bei der Breite des menschlichen Daseins, in Tausenden und aber Tausenden von Individuen und in tausend Verhältnissen fort, wirkt in ihrem Sinn und nach ihrem Bedürfniß weiter, ist also nicht blos bisher berechtigt gewesen, sondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur daß neben ihm das Bedürfniß des Fortschritts sich regt und gegen ihn herantreibt, und anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehreren sich gegenüber dem Alten geltend zu machen strebt. Die Berechtigung ist auf beiden Seiten; nicht so die Fähigkeit, die Berechtigung des andern Theils anzuerkennen. Von dem höheren Standpunkt überschaut man die niederen Stufen, nicht aber umgekehrt von diesen jenen; auch ist es leichter, den überschrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu schätzen, als den Fortschritt zu be-

greifen, wofern man sich nicht sogleich ihm anzuschließen vermag.

Wer wollte oder könnte das Alles in Abrede stellen?

„Niemand versteht zur rechten Zeit!" sagt Goethe kurz zusammengefaßt, und: „Das Alte besteht aus lauter Gegenwart der Vergangenheit, die Jugend aus Gegenwart der Zukunft", wie wir früher schon vernahmen, Jean Paul.

Und doch liegt für die Größe und Macht des dramatisch-musikalischen Werks „Tristan und Isolde" eine unzweifelhafte Erfolgsbürgschaft schon jetzt vor. Ein Theaterpublikum, freilich der gebildetsten eines, hat gesprochen, zu wiederholten Malen, laut, unzweideutig, sympathisch, aus warmem Herzen.

VII.

Rückblick.

„Nur wer das Bedürfniß der Liebe kennt, erkennt dasselbe Bedürfniß in Anderen. Mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus verletzt und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte."

So lautet ein bedeutsames Bekenntniß unsers Dichters aus früherer Zeit, aus der Zeit, wo er eine neue, die entscheidende Bahn seiner Anschauungen und seines ganzen Schaffens beschritt, wo ihm der Stoff des „Fliegenden Holländers" entgegentrat, wo er ihn künstlerisch gestaltete.[38])

Das große Thema der Liebe wurde vom Dichter mit und in diesem Werke zuerst erfaßt, der ersten Blüthe aus einem uralten Mythos, wie ihn der dichterische Volksgeist empfangen, in sich aufgenommen und weiter ausgebildet hat. Die Gestalt des fliegenden Holländers ist die vom hellenischen Alterthum überkommene Erscheinung des nach Ruhe aus den Lebensstürmen, nach der Heimat, nach dem Weibe sich sehnenden, auf den Wogen umhergetriebenen Dulders Odysseus, dann diejenige des zu rastlosem Umherirren verdammten ewigen Juden, dem keine Hoffnung auf irdische Erlösung und nur die Sehnsucht nach dem Tode übrig bleibt. Mit einem neuen Geiste durchdrang das Volk der mittelalterlichen Zeit die sagenhafte Ueberlieferung: es schuf jene Gestalt des Mannes, dem, zur ruhelosen Fahrt auf den Wellen des Weltmeers als Strafe übermüthiger Kühnheit verurtheilt, die Erlösung durch sich selbst versagt ist, nicht aber die andere: durch das liebende, opferfreudige Weib, das ersehnte, geahnte, noch unklar vor dem Blick schwebende Weib der Zukunft. Dies war das erste Volksgedicht, das unserm Dichter, wie er von sich aussagt, tief in das Herz drang und ihn als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte, — nach vielen Bildungsmühen, die keinem bedeutenden Geiste geschenkt werden, der erste sichere Schritt auf dem erstrebten, bewußtvoll gewonnenen und betretenen neuen Felde. Die Form

der — wenn auch theilweise noch unvollkommeneren — Dichtung aber sah er sich vom Stoffe insoweit angewiesen, als er ihm zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, wie das bei jeder seiner nachfolgenden Schöpfungen der Fall, und er durch Uebung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst sich die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte.

Die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten, nicht der modern-frivolen Sinnlichkeit entsprossenen Liebe, der Grundzug der Tannhäuser-Sage, erscheint im „Tannhäuserwerke" Wagner's zu jener Höhe gestaltet, aus welcher wir das Drängen und Wesen des nach Befriedigung unendlichen Liebesvermögens trachtenden Mannesherzens als ein solches erkennen, das, von den Anschauungen und Satzungen der Einseitigkeit unverstanden, ja, verdammt, zum Kampfe kühn herausfordernd, selbst da, wo es zu irren scheint, wo es von Begierde nach Genuß taumelt und von Genuß nach Begierde verschmachtet, der Erreichung des höchsten Ideals zueilt und, nach Erlösung ringend, für diese Welt untergeht, aber nur, um im Lichtquell der reinsten Liebe jene durch eigene Leiden und durch Opferung des reinen Weibes gewonnene Erlösung zu finden, — des Weibes, das als Himmelsstern den Weg nach Oben wies.

Die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe,

aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung stellt der „Lohengrin“-Mythos und in seiner künstlerischen Ausprägung Wagner's Dichtung dar. Der auf jener Höhe Vereinsamte sucht das Weib, das ihn mit jener Liebe liebt, die in der unbedingten seelischen Hingebung, in dem Glauben wurzelt, in ihm aufgeht. Aus der Menschheit, der Welt des menschlichen Herzens dringt der Hülferuf zu ihm hin, der ihm die bethätigende Befriedigung seines sehnenden Verlangens, Mensch zu sein, voller, ganzer, warm empfindender und warm empfundener, verheißt; — der Drang jeder erhöheten, auch der ächten Künstler-Natur, die da, liebedurstig und liebebedürftig, schafft und wirkt mit der resoluten befreienden That für's Leben, aus sich, aus dieser selbst sich verstanden und geliebt sehen will, aber, die Spuren seines erhöheten Wesens an sich tragend, der Außenwelt fremd und auch da unverstanden bleibt, wo sein Liebesverlangen die reinste Stillung erwartet: vom Herzen des liebenden Weibes, und sich mit diesem Gefühl in seine Einsamkeit zurückzieht. —

In Elsa aber verkörpert sich der Gegensatz zu Lohengrin, d. h. der andere Theil seines Wesens, als dessen nothwendige Ergänzung. Sie ist „das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen des Mannes sich zu erlösen strebt mit dem Verlangen, das selbst wieder das unbewußte Noth-

wendige, Unwillkürliche in Lohengrin ist, durch das er dem Wesen Elsa's sich verwandt fühlt"; — das Weib, das, vermöge der eigensten Natur des irdischen Weibes, ganz untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten erfassen und umfassen kann, vor dem dieser aber entschwinden muß, weil er von sich, von seiner besondern Natur aus das volle reinmenschliche Wesen der weiblichen Liebe, der reinsten sinnlichen Unwillkür, die Schwäche des weiblichen Herzens, in welcher zugleich die Stärke seiner Eigenthümlichkeit liegt, — weil er das wahrhaft Weibliche ganz zu erkennen noch nicht vermag. — Das ist Wagner's Lohengrin-Dichtung, ihr Kern und ihre tieftragische Bedeutung.

Der Dichter faßt selbst eine große Seite, ja, das Kernwesen seiner drei genannten Werke bezeichnend kurz also zusammen:

Im „Fliegenden Holländer" hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuschließen und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffs, da sie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde. Ungleich stärker ist schon die Handlung des „Tannhäuser" aus ihren

inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht, als die der verborgensten innern Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört. — Das ganze Interesse des „Lohengrin" beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden innern Vorgange im Herzen Elsa's: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Noth des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los und — der Zauber ist verschwunden. —

War nun dem Dichter so, wie wir sahen, das Weib in Elsa begegnet, so mußte auf dem Wege zum Schacht des uralten deutschen Mythos dieses ihn den jugendlich schönen Menschen in der Fülle und Frische unmittelbarster Kraft, in der reinsten, von allem Konventionellen losgelösten Erscheinung und Kundgebung finden lassen, den männlich verkörperten Geist „der ewig und einzig zeugenden Unwillkür": — die Gestalt Siegfried's, jene Gestalt, die mit dieser auf sich ruhenden zwingenden Thatkraft und Siegesfreudigkeit das Weib — Brünnhilde — erweckt. Diesem Weibe ist die Sendung beschieden, als durch ihn wissend ge-

worden, aus Wirrsal und Kämpfen um das Höchste: die Weltherrschaft, aus dem Unbewußten das Bewußte heraufzuführen, das Gebot der allumfassenden Liebe, der Beseligerin in Lust und Leid, für die Welt vollstreckend zu verkündigen und zu ewiger Geltung zu verklären. Dies große Thema ist der Inhalt des großen Gedichts: „Der Ring des Nibelungen."

Art und Wesen des Liebesquells, der in unsers Dichters „Tristan und Isolde" rinnt und rauscht, nahmen wir wahr, seine Macht ahnten wir und empfanden sie wohl auch. Der Grundgedanke der Einseitigkeit und Unbedingtheit der Liebe, die keinen Bereich kennt, als den ihrigen, keinen Willen, als den ihrigen, kein Gesetz, als das ihrige, wie die Noth kein Gebot, die keinen Widerstand und keine Wahl gestattet, die sich vollbringen muß, in diesem Drange der Unwillkür auch die Schranken der Außenwelt nicht ahnt und eine bleibende irdische Heimat nicht hat, — dieser Grundgedanke durchzieht auch unsere Dichtung, wie er die Dichtung Gottfried's durchzieht, und wie er die Sagen von Pyramus und Thisbe, Hero und Leander, Romeo und Julia hervorgerufen hat.

Während die Liebenden eines in dem andern aufgehen, ist die Liebe selbst — dies erwärmende und belebende, aber auch verzehrende Element — egoistisch und rücksichtslos, eine große despotische Macht, welche das Subjekt zu ihrem Dienste zwingt, hold und mit

geheimnißvoller Dämonie waltend, unbeschränkt, wie ihr Reich selbst. In diesem Sinne durfte auch Lessing [39]) die große Liebestragödie Shakespeare's das „lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke nennen, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird." — Sie ist ihr eigenes Mittel, ihr eigener Zweck, ihr eigenes Ziel, ihr eigener Ausgangs- und Endpunkt. Um aber ihr Ziel zu erreichen, um sich zu vollenden, „muß sie sich von allen Bedingungen des irdischen Daseins soweit lossagen, daß der kleinste Zufall hinreichend scheint, das schwache Band, das sie noch mit demselben verbindet, zu zerreißen und die Außenwelt, sowie die Sitte für die erfahrene Hintansetzung zu rächen. Jener Zufall würde ihr aber nichts anhaben können, wenn er für sie ein äußerlicher bliebe, denn sonst würde ihn die Liebe wie alle anderen Dinge der Außenwelt überwinden und beseitigen; er muß sich also in die Liebe selbst verkleiden und ihr einen Irrthum über den geliebten Gegenstand erregen. Hat er dies bei dem einen Theile vermocht und hat dieser dann freiwillig das Band aufgehoben, das ihn noch mit der Erde verknüpfte, so hat sich für den andern der Irrthum in traurige Wahrheit verwandelt und Beide flüchten aus diesem verkümmerten Da-

sein in ein höheres seligeres Leben, wo sich ihnen das ganz erfüllen wird, was sie hier vergebens zu verwirklichen strebten. Somit sind dann die Liebenden nicht sowohl an der Außenwelt, als an der Liebe selbst zu Grunde gegangen.

Wie dieser Grundgedanke in Romeo und Julia, der bekanntesten dieser Liebessagen, durchgeführt ist, bedarf keiner Erinnerung; auch hier geschieht es nicht ohne Verletzung wohlbegründeter sittlicher Ansprüche, die aber für die Poesie so wenig, als für die Liebe Alleingültigkeit haben. Pyramus ist in demselben Irrthum wie Romeo; er hält die Geliebte für todt, weil er ihr zerrissenes blutiges Gewand findet. Er mißt sich selber die Schuld ihres Todes bei und ersticht sich über ihrem Gewande, wie Romeo über Julia's vermeinter Leiche das Gift trinkt. Aber Thisbe war so wenig, als Julia gestorben; allein jetzt, da jener Irrthum dem Pyramus, dem Romeo das Leben gekostet hat, giebt sich auch Thisbe den Tod, stirbt Julia vor Schmerz an der Seite des Geliebten. So entweicht dem Leander, der so lange der stürmenden Meerfluth widerstanden hatte, die Stärke, als ihm mit Hero's Fackel der Stern der Liebe zu erlöschen schien. Der Sturm, der ihm an sich nichts anhaben konnte, mußte erst einen Umweg durch sein Gefühl nehmen, indem er die Fackel verlöschte, die seinen Muth belebte. Der

Selbstmord Hero's läuft nun ganz parallel mit dem der Thisbe."[40])

Der Irrthum in der Tristansage ist das schwarze Segel; in Wagner's Dichtung der Wahn trunkenster Selbstvergessenheit Tristan's, „mit blutender Wunde", mit dem „nun lustig fließenden Blute" sich Isolde „zu erjagen", mit dem schwarzen Segel der todtwunden Brust das weiße des irdischen Lebens, der Vereinigung mit der Geliebten hinieden, zu erzielen. Für diese Vereinigung sind sie nicht wieder, nicht „eine Stunde" mehr bestimmt: — für eine andere. —

Schauen wir nun zurück auf den Kreis der Dramen Richard Wagner's, so dürfen wir von ihnen sagen, daß ihre Gestalten der in vielseitiger Wandlung und Aeußerung lebenswarm verkörperte Gedanke des dem Herzen des Volks entkeimten geheimnißvoll großen, tiefen und reichen Mythos von dem Wesen und der Gewalt der Liebe sind, — so dürfen wir weiter ein Wort auf diese Schöpfungen anwenden, das da lautet: Ein tiefes Gefühl muß die Gesammtheit umfassen und die Einheit herausbilden. Die wesentliche Bedingung der Schöpfungen der Kunst ist die, daß sie ein lebendiges System bilden, dessen gesammte Theile in wichtigem und schönem Verhältniß zu einander stehen.

Unserm im Tode vereinten liebenden Paare aber möge mit dem Dichter, der zugleich Vollender des Gottfried'schen Epos [41]), angesichts unsers deutschen Gesanges und in Beziehung auf ihn, der Nachruf gelten:

Wie ist nun eure Wohnung rein,
Wie mag es bei euch stille sein!
Hier oben aber in der Welt,
Die ihr verworrenes Urtheil fällt,
Seid frommen Dichtern anbefohlen,
Die eure Sache unverhohlen
Und reinigend, indem sie rühren,
Vor allem Volke mögen führen: —
Geläutert hier in Schmerzensfluthen,
Gebadet in der Dichtung Gluthen,
Rein, gleich der Treue Bild, dem Golde,
Auf ewig Tristan und Isolde!

* * *

Man suche in unserer Zeit „der absterbenden dramatischen Begabung", wie Hettner sie richtig bezeichnet, ein Dichterwerk seiner Art, das sich dem dramatisch-musikalischen Tristanwerke Richard Wagner's an die Seite stellen könnte. Epigonenthum in pygmäenhafter Gestalt, trotz aller Gespreiztheit, mit wenigen Ausnahmen, wenigen Oasen in der Wüste, — ringsum: im

recitirenden Drama, in der dramatischen Musik; Nachahmung und Verwässerung. Hier — man muß es erkennen, ohne Apologet zu sein — Ursprünglichkeit, substantieller Gehalt, Charakter, Tiefe, Einheit, Reife des Gedankens, der Form: — ein ganzes Werk, von wahrer Schönheit, von schöner Wahrheit, von edler Größe.

Und wenn Wagner dieses sein Tristandrama eine „Handlung" nennt, so dürfen wir es mit Berechtigung eine ächte „That" des deutschen Geistes nennen.

Anmerkungen.

1) Von der Hagen, „Minnesinger“, 1838. Bd. 4, S. 562.

2) Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen National-Literatur, Bd. 1, S. 206.

3) Sir Tristrem, a metrical Romance of the thirtent century by Thomas of Erceldoune called the Rhymer (altenglisches Tristangedicht in drei Gesängen), Edinburgh 1811 (3. ed.) Introd. p. XXIII. ff. — E. v. Groote, Einleit. zu seiner Ausgabe von Gottfried's von Straßburg Tristan, 1821, S. XXXVII. — Von der Hagen, Minnesinger, 4, S. 565—568.

4) Groote a. a. O. S. 404, 514.

5) Francisque Michel, Tristan, recueil de ce qui reste de poëmes relatifs à ses aventures. Londres 1835. Tom. I, p. 143, 144. Tom. II, p. 165—167. — V. d. Hagen a. a. O. S. 583, 578. — San-Marte „Die Arthursage", (1842) S. 64.

6) Raynouard, Choix des poésies originales des Troubadours, Tom. II, p. 295, 316. — Michel a. a. O. Tom. I, p. III, p. LXXX, LXXXI.

7) Mone, Einleit. zu Groote's Tristan, S. VIII, IX.

8) Histoire littéraire de la France, Paris 1820, herausg. von der Académie des Inscriptions et belles Lettres, Tom. XV.

9) Von der Hagen a. a. O. S. 571, 572, wo auch die bezügliche Literatur. — Groote a. a. O. S. XXXIX — LXI. — Michel a. a. O. Vol. I, p. XXVIII — XXX. — Hagen und Büsching, Buch der Liebe (1809) S. XVI.

10) Vergl. auch Buch der Liebe, S. XX. Morgenblatt 1821, Nr. 24, 25, 28, 29, 32, 33.

11) Minnesinger a. a. O. S. 572, 576. S. 564, 565. — Elphinstone, An Account of the Kingdom of Caubul, London

1815, p. 185. Uebersetzung von Friedr. Rühs, Weimar 1817, Bd. 1, S. 292.

12) Minnesinger, S. 584 f., S. 587, 588. — Hagen's und Büsching's lit. Grundriß zur Geschichte der deutschen Poesie, Berlin 1820, S. 130.

13) Hans Sachs' Werke Bd. 2, B. 2. Büsching's Auszug (Nürnberg 1816—1819) II, S. 278.

14) Minnesinger S. 588, 589.

15) In dem alten Liede der Marie von Frankreich vom Geißblatt (Lai du Chèvre-feuille), aus dem Anfange des 12. Jahrh., vergleicht Tristan sich und Isolde dem Baume, an dem das Geißblatt hinaufrankt und unzertrennlich sich mit ihm verbindet, so daß sie, getrennt von einander, sterben.

Mès Ki puis les volt désevrer,
Li codres muert hastivement,
Et li chèvre-foil ensemblement.

Roquefort, poësies de Marie de France, I, 388. Michel a. a. O. II, p. 144.

16) Von E. v. Groote, 1821; von der Hagen (Gottfried's von Straßburg Werke, 1823, Bd. 1); Maßmann, 1843.

17) Von Hermann Kurtz, 1844, neue Ausg. 1847; Karl Simrock 1855.

18) Museum für altdeutsche Literatur und Kunst, herausg. von v. d. Hagen, Docen und Büsching, Bd. 1, S. 52 ff.

19) Minnesinger, S. 610. — Vergl. auch Heinrich Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 1, S. 386, 387.

20) Einl. zu Groote's Tristan-Ausgabe, S. XI ff.

21) Der wunderbar schöne Abschnitt des Gedichts von der Minnegrotte ist Vers 16681 bis 17278.

22) Brief an Laharpe v. 12. Oktober 1777 im Journal de Paris. Marx, „Gluck und die Oper", 1863, Th. 2, S. 236.

23) S. den Aufsatz von F. F. Weber — einem jungen, dem Vernehmen nach, leider schon früh gestorbenen Schriftsteller — über das Textbuch zu Tristan und Isolde, in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (herausg. von Brendel und Rich. Pohl) Jahrg. 1860. S. 337 ff.

24) Werke, Bd. 12, S. 267 (Ausg. von Maltzahn).

25) „Shakespeare und kein Ende“. Werke (1833) Bd. 45, S. 48, 49, verglichen mit Bd. 54, S. 101.

26) Simrock's Uebersetzung der Edda, S. 328. Vergl. auch des Verfassers Schrift über den „Ring des Nibelungen“ (Leipzig, bei Heinze, 1862) S. 3.

27) Die Musik des 19. Jahrhunderts, S. 110.

28) Vischer's Aesthetik, Th. 3, S. 777.

29) Oper und Drama, Bd. 3, S. 195.

30) Rich. Wagner und das Musik-Drama, S. 142, 143.

31) Vorrede zu Hoffmann's Phantasiestücken in Callot's Manier, Bd. 1, S. XX. (J. Paul's Werke, Bd. 19, S. 182 ff.)

32) Marx, Ludwig v. Beethoven, Bd. 1, S. 297.

33) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 397.

34) Werke, Bd. 38, S. 250. („Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend.“)

35) Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, Bd. 1, S. 10 ff.

36) Terpsichore, 2. Bd. Werke (zur schönen Literatur und Kunst) Bd. 20, S. 124, 125.

37) Ueber Helden, Heldenverehrung ꝛc. Deutsch von Neuberg, S. 147, 196.

38) Vorwort zu „Drei Operndichtungen" (Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin), 1852, S. 58 ff.

39) Dramaturgie, 15. Stück. (Werke, Bd. 7, S. 65.)

40) Simrock, im Schlußwort zu seiner Uebertragung von Gottfried's von Straßburg Gedicht, S. 396, 397.

41) Hermann Kurtz, S. 582.

Berichtigungen.

Bei der Unthunlichkeit für den Verfasser, die letzte Korrektur selbst zu besorgen, ergeben sich folgende Verbesserungen:

Es ist zu lesen und zu berichtigen:

S. 6 letzte Zeile v. unten: Volksthümlichkeit statt: Volkseigenthümlichkeit.
S. 8 Z. 8 v. oben: romanischen statt: romantischen.
S. 29 Z. 6 v. unten: im statt: ein.
S. 32 Z. 4 v. oben: weist statt: wirft.
S. 56 Z. 2 v. unten: Den statt: Der.
S. 63 Z. 6 v. oben: ihn statt: ihm.
S. 64 Z. 13 v. oben: dem statt: den.
S. 79 Z. 8 v. unten muß das Wort „man" wegfallen.
S. 89 Z. 4 v. oben: eilften statt: eilfen.
S. 112 Z. 2 v. unten: Zauberin statt: Zauberei.
S. 146 Z. 3 v. oben: wem statt: wenn.
S. 149 Z. 6 v. unten: Dräuen statt: Träuen.
S. 181 Z. 10 v. unten: Munde statt: Wunde.
S. 186 Z. 8 v. oben: Heroenthum statt: Herrenthum.
S. 192 Z. 7 v. oben: musica statt: mussica.
„ „ Z. 15 v. oben muß das Wort in wegfallen.
S. 206 Z. 4 v. unten: auch statt: auf. Desgleichen S. 211 Z. 5 v. oben.
S. 210 Z. 9 v. oben ist das Wort sollte nach dem Worte sein einzufügen.
S. 212 Z. 4 v. oben: zuschneide statt: zuschneidet.

Schnellpressendruck von F. Straub in München.